VIRGINIA WOOLF

LOS ARTISTAS Y LA POLÍTICA

LOS ARTISTAS Y LA POLÍTICA

VIRGINIA WOOLF

TRADUCCIÓN, PRÓLOGO Y NOTAS
DE ANA MARÍA ÁLVAREZ

ALQUIMIA EDICIONES

LOS ARTISTAS Y LA POLÍTICA

CONFERENCIAS, ENSAYOS Y CARTAS

VIRGINIA WOOLF

TRADUCCIÓN, PRÓLOGO Y NOTAS
DE ANA MARÍA ÁLVAREZ

ACERCA DE VIRGINIA WOOLF

Virginia Woolf nació en Londres en 1882, con el nombre Adeline Virginia Stephen. Provenía de una familia sumamente culta y ligada a lo académico y las artes, pero que decidió que solo los hermanos varones asistieran a la Universidad. Ella, debido a su género, debió ser autodidacta y, aunque esto la enorgullecía, nunca dejó de señalar las desigualdades existentes entre hombres y mujeres, y lo permitido socialmente para ambos. En *Tres Guineas*, por ejemplo, se reía irónicamente de ello al referirse a la "hija del hombre instruido". También en *Un cuarto propio* establecía la cuestión de género al expresar: "¿Qué necesitan las mujeres para escribir buenas novelas? Independencia económica y personal, o sea, una habitación propia". Woolf escribió artículos para *The Guardian* y *The Times*. En 1915 publicó su primera novela: *Fin de viaje*, una ficción que retrata satíricamente la sociedad del momento. Su escritura fue prolífera, marcando un estilo propio que combinaba ensayos con narrativa, en base a una escritura irónica, política y profunda. Se considera una referente del feminismo y formó parte del modernismo vanguardista literario del siglo xx. La vida de la autora fue compleja, marcada por una enfermedad psiquiátrica que padeció desde los 13 años y que hoy se considera un trastorno bipolar. El 28 de marzo de 1941 se suicidó sumergiéndose en el rio Ouse.

Woolf, Virginia / Los artistas y la política / Virginia Woolf; prólogo de Ana María Álvarez. - la ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: EGodot Argentina, 2022.
Libro digital, EPUB

Archivo Digital: descarga y online
Traducción de: Ana María Alvarez.
isbn 978-987-8928-09-8

1. Arte. 2. Afiliación Política. I. Álvarez, Ana María, prolog. II. Álvarez, Ana María, trad. III. Título.

CDD 306.47

ISBN edición impresa: 978-987-8413-92-1

Traducción Ana María Martínez
Corrección Luisa Arditi, Luz Rodríguez y Mariana Gaitán
Diseño de tapa y guardas Martín Bo
Diseño de colección e interiores Víctor Malumián
Ilustración de Virginia Woolf Max Amici

© Ediciones Godot

www.edicionesgodot.com.ar
info@ediciones godot.com.ar
Facebook.com/EdicionesGodot
Twitter.com/EdicionesGodot
lnstagram.com/EdicionesGodot
YouTube.com/EdicionesGodot
Ciudad Autónoma de Buenos Aires,
República Argentina, abril 2022

LOS ARTISTAS Y LA POLITICA

NOTA DEL EDITOR

EL PRESENTE VOLUMEN REÚNE textos de Virginia Woolf incluidos en los cuatro tomos de ensayos reunidos que fueron publicados tras su muerte: *The Death of the Moth and Other Essays* (1942); *The Moment and Other Essays* (1947); *The Captain's Death Bed and Other Essays* (1950) y *Granite and Rainbow* (1958). Se ha evitado seleccionar textos de los dos volúmenes de ensayos que publicó Woolf en vida: *The Common Reader* (1925) y *The Common Reader: Second Series* (1932)» que han sido traducidos varias veces al castellano. Se ha mantenido la puntuación original de los poemas citados.

LA LITERATURA NO ES TERRENO PRIVADO

EL NOMBRE DE VIRGINIA Woolf conjura ciertas imágenes: una mujer alta y mal vestida que pasea por las calles de Bloomsbury en los años treinta. Es, no cabe duda, una intelectual. Sus obras son complejas y su estilo, poético e incomprensible. Vive en una casa elegante y pasa sus horas leyendo en la Biblioteca Británica. Su mente se ocupa de la hermana de Shakespeare, la señora Dalloway, de Horace Walpole y el arte de la biografía, no de los platos por lavar o de la compra del mes. Es una artista, un genio. Las fotos que existen de ella parecen confirmar esa impresión. La muestran con expresión meditativa, perdida en una reflexión demasiado trascendente como para preocuparse de algo tan banal como una cámara fotográfica frente a sus ojos. También es melancólica, depresiva. Está bastante lejos de parecer una activista política.

Es cierto que Virginia Woolf era extraordinariamente inteligente y que vivía en uno de los barrios más elegantes de Londres a principios del siglo xx. Su círculo de amistades incluía a autores como T. S. Eliot, W. H. Auden, Christopher Isherwood, Katherine Mansfield y Rupert Brooke. Junto con su marido, Leonard Woolf, estaba en el centro del grupo de Bloomsbury, responsable de impulsar el modernismo en el Reino Unido. Es fácil pensar que Virginia Woolf vivía pensando en la literatura, ocupada solo del arte y del mundo en que se había criado. Podríamos incluso catalogarla de elitista, considerando su valoración de los clásicos y la tradición inglesa. Si tenemos que hablar de sus filiaciones políticas, el feminismo parece ser la postura más reconocible. En *Un cuarto propio* reclama la posibilidad de que las mujeres escriban ficción, y ciertamente la discriminación sistemática hacia la mujer suele ser un tema recurrente en sus ensayos y novelas. Sabemos que se relacionó con sufragistas como Margaret Llewelyn Davies y que durante la Primera Guerra Mundial expresó su rechazo por el patriotismo belicista que impregnaba el discurso público. Sabemos que frente al avance del fascismo en Europa la postura de Woolf se inclinó al pacifismo, especialmente después de la muerte de su sobrino Julián Bell en la guerra civil española.

Pero sus ensayos revelan otros aspectos de su pensamiento político. En “La torre inclinada”, una conferencia que presentó en 1940, meses antes de su muerte, Virginia Woolf recalcaba la importancia de la educación pública para abrir los espacios democráticos y artísticos del arte. Y no solo una educación pública, sino una que no estuviera segregada por clases, donde los estudiantes aprendieran tanto del plan de estudios como a través de la experiencia, que aprehendieran realidades diferentes. También rescataba el valor social de las bibliotecas públicas como espacios de conocimiento. La conferencia termina con Woolf exhortando a quienes la oían, la Asociación Educativa de Trabajadores, a ocuparlas y a reclamar un acceso a la literatura para todos.

Es difícil conciliar estas ideas con la imagen de una intelectual encerrada en una torre de marfil, pensando y creando, especialmente porque Woolf no se identificaba con la clase de autores que viven en la torre inclinada. Por el contrario, se situaba junto con quienes no habían tenido los privilegios de una educación elitista y aristocrática. Esta toma de posición se debe a que Virginia careció de educación formal. Nacida en una familia de clase alta a fines del siglo xix, a pesar de las ideas liberales de su padre, Leslie Stephen, recibió una educación similar a la de otras mujeres de su clase. Estudió en casa, al igual que sus hermanas. Sus profesores fueron institutrices, tutores ocasionales y hasta su propio padre, reconocido biógrafo e historiador, que le impartió algunas materias. Su educación estuvo limitada por su género en una época en la que las mujeres rara vez podían acceder a la educación superior. En sus ensayos, muestra una aguda conciencia de los privilegios que tuvo, en contraste con otras mujeres, y de la carencia de oportunidades en relación con sus cuatro hermanos, quienes asistieron a Cambridge tras estudiar en colegios de élite. Un fragmento de *Un cuarto propio* muestra a la escritora intentando entrar a una biblioteca universitaria y siendo rechazada, a pesar de que ya era una autora reconocida. La puerta cerrada es un recordatorio del elitismo y la segregación de la educación, que ella claramente consideraba un verdadero freno para una literatura abierta y democrática.

También fue testigo directa de los cambios que vivió el Reino Unido durante los últimos años de la época victoriana hasta la Segunda Guerra Mundial, desde el voto femenino hasta el sufragio universal —la ley de 1918 permitía el voto de hombres de más de veintiún años y mujeres mayores de treinta que tuvieran propiedades con valor de £5 (£286.260 actualmente), y en 1928 se permitió el voto a las mujeres mayores de veintiún años con las mismas condiciones que los hombres—, pasando por la independencia de Irlanda y la Primera Guerra Mundial, que hizo que las mujeres

entraran al mundo laboral en masa. La aparición del psicoanálisis y el crecimiento de las ciudades también cambiaron la forma de ver el mundo. Para Woolf, la idea de que los artistas podían mantenerse al margen de estos cambios era absurda. A lo largo de sus ensayos sobre los artistas y la política, sostiene que la labor artística es esencial para una sociedad y que los artistas deben ser agentes de cambio, no apartarse de la comunidad para crear un arte solipsista, que solo necesita de sí mismo para existir. Un artista creador encerrado en sí mismo no es un aporte a los nuevos tiempos en los que las sociedades buscan nuevas formas de representación artística.

Estos ensayos reunidos desafían la imagen de Woolf que hemos creado en el inconsciente colectivo, nos muestran a una escritora cercana, democrática y apasionada. Y, yendo un poco más allá, también nos dejan entrever lo que ella esperaba para la literatura que la seguiría. Al pensar en una sociedad sin clases, se aventura a imaginar cómo sería el arte de un mundo así. Un arte nuevo para un mundo nuevo. Jane Austen y Charles Dickens ya existen, siempre podemos volver a ellos. Su visión de los clásicos está alejada de la nostalgia y el idealismo. En "Las mujeres y la ficción", discute las posibilidades que el género de la novela ofrecía a las autoras durante el siglo xix (durante la época victoriana, llegaron a ser más de la mitad de los autores publicados en el Reino Unido) y cómo los cambios del siglo xx abrirían las puertas para ellas.

En eso, como en muchas otras cosas, demostró una acertada intuición acerca de lo que depararía el futuro. En "El estrecho puente del arte", se atreve a imaginar una novela que tome elementos de la poesía para expresar mejor un mundo que ya no era el espacio ordenado y jerárquico de la imaginación victoriana y monárquica. El caos del siglo xx buscaba una forma nueva de escribir, lejos de la tradición. La nueva novela no estaría en el panteón del canon, sino en las calles. Los personajes que poblarían su ficción siempre estarían insertos en el mundo. El artista que concibe Woolf en sus ensayos está tan inmerso en la vida a su alrededor como ellos: camina por las calles de Londres (o de cualquier otra ciudad) y aprende a ver lo que antes se escondía. Mi primera experiencia con su obra fue en plena adolescencia, cuando una profesora me pasó *Las olas* y mi reacción inmediata fue: "No sabía que se podía hacer esto". Era una novela que no se parecía a nada que hubiera leído antes. Las conciencias de los personajes se entrelazan y fluyen uniéndose para mostrar el caos y las posibilidades de un mundo en transformación. Como Woolf, se entregan al fluir de la historia y del entorno, hacia un futuro del que no parecen estar seguros, pero que es inevitable.

Quizá por su conciencia de los límites que le habían sido impuestos, Woolf parece entender el sesgo que le brinda su propia

perspectiva de clase acomodada. Si bien se pone del lado de los oprimidos, de las mujeres y de los trabajadores, también parece intuir que ella no puede apropiarse de su perspectiva. Tal vez por eso exhorta a escribir, además de a leer. Es consciente de que la literatura existente hasta su época no lograba capturar la riqueza de la experiencia humana, y que la única forma de observarla en su totalidad era democratizar el acceso y la creación artística. Cuando habla de la necesidad de una educación pública para todos los niños ingleses, lo hace para imaginarse una sociedad sin los rígidos estamentos que su generación había heredado de sus padres Victorianos. La sociedad sin clases que propone da lugar a un nuevo arte, a una nueva literatura. Las nuevas generaciones se liberarían de las ataduras monárquicas y buscarían nuevas formas de vivir y de crear lo que para ella era una literatura más auténtica, más honesta con la naturaleza humana.

Sus ensayos también revelan su distancia de la academia, dominada en esa época por el formalismo y los nuevos críticos estadounidenses (el ensayo "La tradición y el talento individual" de T. S. Eliot, publicado en 1919, se considera uno de los textos fundamentales de este movimiento). La idea de analizar una obra independientemente de su contexto sociocultural o de la historia de su autor parece contrastarse con Woolf, que no concibe un arte sin pensar en el mundo que la rodea. Si la academia de su época estaba concentrada en mirar al pasado para buscar las raíces de la tradición inglesa, ella mira siempre hacia el futuro, con extraordinaria clarividencia. Su interés en el pasado es más histórico y siempre lo piensa en relación con el presente (su época de cambios y experimentación) y el futuro. Incluso a la hora de hablar de los clásicos, Woolf se aleja de la reverencia académica que marcaba el estudio literario. La literatura, para la autora, no se trata solo de memorizar textos en griego o de estudiar a los clásicos, se trata de relacionarse con ella y de hacerla parte de uno mismo. La lectura es esencial porque es un placer, y no es un placer exclusivo de los académicos e intelectuales. Llama a no temerle a la literatura porque es nuestra, es tan parte de nuestra herencia como de aquellos que la custodian en la academia.

El arte y la literatura, en estos ensayos, aparecen como instancias democráticas y necesarias para un nuevo mundo. La idea de que un artista no puede y no debe separarse de su entorno se repite una y otra vez en los textos, que nos muestran a una Woolf que cree en un mundo distinto al que conoció: una literatura y un arte nuevos. Solo podemos imaginar la reacción que tendría en una época donde la información es lo más fácil de conseguir. Pero sus palabras siguen llamándonos a apoderarnos de la literatura y a hacerla nuestra, en vez

de dejarla en las manos de la élite. Como la propia Virginia dice: “La literatura no es terreno privado de nadie”, así que no hay razones para no disfrutarla nosotros mismos.

ANA MARIA ALVAREZ

CONFERENCIAS

LOS ARTISTAS Y LA POLÍTICA

[Conferencia realizada en la Asociación Internacional de Artistas en diciembre de 1936. Apareció publicada en *The Daily Worker*, bajo el título "Why Art Today Follows Politics"].

ME HAN PEDIDO EXPLICAR, tan brevemente como me sea posible, por qué el artista actualmente está interesado, activa y genuinamente, en política. Parece que hay algunas personas para las que este interés es sospechoso.

Que el escritor está interesado en política no es necesario decirlo. Los catálogos de todas las editoriales, prácticamente todos los libros que se publican ahora, son pruebas de este hecho. El historiador hoy no está escribiendo acerca de Grecia y Roma en el pasado, sino acerca de Alemania y España en el presente; el biógrafo actual escribe sobre las vidas de Hitler y Mussolini, no acerca de Enrique VIII y Charles Lamb; el poeta inserta comunismo y fascismo en sus versos; el novelista se aparta de las vidas privadas de sus personajes en favor de su entorno social y sus opiniones políticas. Obviamente, el autor está en un contacto tan directo con la vida humana que cualquier agitación en su tema debe cambiar su punto de vista. O enfoca su mirada en el problema inmediato o lleva su tema a relacionarse con el presente. En algunos casos, se ve tan paralizado por el caos del momento que se mantiene en silencio.

Podríamos preguntarnos: ¿por qué debería esta agitación afectar al pintor y al escultor? Ellos no se preocupan por los sentimientos de sus modelos, sino por su forma. La rosa y la manzana no tienen opiniones políticas. ¿Por qué no deberían pasarse su tiempo contemplándolos, como siempre han hecho, bajo la fría luz norteña que se cuela a través de la ventana de su estudio?

Responder brevemente a esta pregunta no es fácil, ya que para entender por qué el artista —el artista plástico— se ve afectado por el estado de la sociedad, debemos tratar de definir las relaciones entre el artista y la comunidad, y esto es difícil, en parte, porque nunca se ha hecho una definición así. Pero la mayoría de las personas estaría de acuerdo en que hay una especie de entendimiento entre ellos, y en tiempos de paz se podría decir que corren de la mano. El artista, por

su parte, sostenía que ya que el valor de su trabajo dependía de la libertad de pensamiento, seguridad personal e inmunidad para los asuntos prácticos —mezclarse en política, sostenía, era adulterarlo—, se encontraba absuelto de deberes políticos, sacrificando varios de los privilegios de los que gozaban los ciudadanos activos. A cambio, crearía lo que se llama una obra de arte. La sociedad, por otro lado, se dedicaba a manejar el Estado de tal manera que se pagase al artista un sueldo digno, no le pedía ayuda activa y se consideraba a sí misma pagada mediante las obras de arte que siempre han sido una de sus principales reivindicaciones de distinción. Con muchos errores y faltas por ambas partes, el contrato siempre se ha mantenido: la sociedad ha aceptado el trabajo del artista en lugar de otros servicios, y el artista, viviendo en general de manera precaria o a duras penas, ha escrito o pintado sin preocuparse por las agitaciones políticas del momento. Así sería imposible, cuando leemos a Keats, o miramos las pinturas de Tiziano y Velázquez, o escuchamos la música de Mozart o Bach, decir cuál era la condición política de la época o del país en que estas obras fueron creadas. Si fuera de otra manera, si la "Oda a un ruiseñor" estuviera inspirada en el odio a Alemania; si *Baco y Ariadna* simbolizara la conquista de Abisinia; si *Fígaro* expusiera las doctrinas de Hitler, nos sentiríamos engañados, como si nos impusieran algo, como si, en lugar de pan hecho con harina, nos dieran pan hecho con yeso.

Pero si fuera verdad que un contrato así existe entre el artista y la sociedad en tiempos de paz, no es necesariamente verdad que el artista sea independiente de la sociedad. Materialmente, por supuesto, depende de ella para comer el pan de cada día. El arte es el primer lujo que se descarta en tiempos de crisis; el artista es el primero de los trabajadores en sufrir. Pero intelectualmente también depende de la sociedad. La sociedad no es solo la encargada de su paga, sino también su mecenas. Si el mecenas se encuentra demasiado ocupado o distraído para ejercer esta facultad esencial, el artista trabajará en un vacío y su arte sufrirá y tal vez perecerá por falta de entendimiento. De nuevo, si el mecenas no es ni pobre ni indiferente, sino dictatorial, si solo comprará las imágenes que halaguen su vanidad o apoyen su visión política, entonces el artista se verá nuevamente impedido y su trabajo perderá su valor. E incluso si hay algunos artistas que puedan permitirse ignorar a sus mecenas, ya sea porque tienen los medios para sostenerse o han aprendido a lo largo del tiempo a formar su propio estilo y a depender de la tradición, estos suelen ser los artistas más viejos, cuya obra ya fue realizada. Incluso ellos, sin embargo, no son inmunes de ninguna manera. Porque, aunque sería fácil destacar el punto absurdamente, todavía es un hecho que la práctica del arte, lejos de provocar que el artista se aparte de sus iguales, hace crecer su

sensibilidad. Esto genera en él una atracción por las pasiones y necesidades de la humanidad para las que un ciudadano, cuyo deber es trabajar para un país específico o para un partido político en particular, no tiene tiempo ni, tal vez, necesidad de cultivar. Así, incluso si es ineficiente, el artista no es apático de ninguna manera. Tal vez sí sufre más que el ciudadano promedio porque no tiene un deber obvio que realizar.

Por estas razones, entonces, es claro que el artista es afectado tan poderosamente como otros ciudadanos cuando la sociedad está en caos, aunque la perturbación lo afecta de manera diferente. Su estudio ahora está lejos de ser un claustro donde puede contemplar en paz su modelo o su manzana. Está siendo asediado por voces, todas perturbadoras, algunas por una razón y otras por otra. Primero está la voz que grita: "No puedo protegerte, no puedo pagarte, estoy tan torturado y distraído que ya no puedo disfrutar de tus obras de arte". También está la voz que pide ayuda: "Bajá de tu torre de marfil, dejá tu estudio —reclamá— y usá tus dones como doctor, como profesor, no como artista". Está la voz que le advierte al artista que si no puede probar de buena manera por qué el arte beneficia al Estado, se le hará ayudarlo activamente, haciendo aviones o disparando armas. Y finalmente está la voz que muchos artistas en otros países ya han escuchado y se han visto obligados a obedecer, la voz que proclama que el artista es el sirviente del político: "Solo podrás practicar tu arte —dice— bajo nuestras órdenes. Píntanos cuadros, escálpenos estatuas que glorifiquen nuestros evangelios. Celebra el fascismo, celebra el comunismo. Predica lo que te ordenamos predicar. No podrás existir en otros términos".

Con todas estas voces gritando en sus oídos, ¿cómo puede el artista seguir en paz en su estudio, contemplando su modelo o su manzana en la fría luz que atraviesa la ventana? Se ve obligado a participar en política, debe incorporarse en sociedades como la Asociación Internacional de Artistas. Dos causas de suprema importancia para él están en juego: la primera es su propia supervivencia; la otra es la supervivencia de su arte.

LA TORRE INCLINADA

[Conferencia realizada en la Asociación Educacional de Trabajadores en Brighton, durante mayo de 1940].

UN ESCRITOR ES UNA persona que se sienta en su escritorio y mantiene los ojos fijos, tan intensamente como pueda, sobre cierto objeto: esta figura literaria nos puede ayudar a mantenernos firmes en nuestro camino si la miramos por un momento. Es un artista que se sienta con una hoja de papel enfrente intentando copiar lo que ve. ¿Cuál es su objeto, su modelo? Nada tan simple como el motivo para un pintor. No es un florero, una figura desnuda o un plato de manzanas y cebollas. Incluso la historia más simple de todas lidia con más de una persona, con más de un tiempo. Los personajes empiezan jóvenes y envejecen, se mueven de escena en escena, de lugar en lugar. Un escritor tiene que mantener la mirada puesta sobre un modelo que se mueve, que cambia; sobre un objeto que no es un objeto sino innumerables cosas. Solo dos palabras cubren todo lo que un escritor observa: vida humana.

Miremos ahora al escritor. ¿Qué es lo que vemos? ¿Solo a una persona que se sienta con un lápiz frente a una hoja de papel? Eso nos dice poco o nada. Y sabemos muy poco. Considerando lo mucho que hablamos acerca de escritores, lo mucho que ellos hablan acerca de sí mismos, es raro que sepamos tan poco sobre ellos. ¿Por qué son tan comunes a veces, y luego tan particulares? ¿Por qué a veces solo escriben obras maestras, y luego solo basura? ¿Y por qué una familia, como los Shelley, los Keats, los Bronté, de repente explota en llamas y da a luz a Shelley, Keats y las Bronté? ¿Cuáles son las condiciones que generan esa explosión? No hay una respuesta, naturalmente. Dado que aún no hemos descubierto el germen de la influenza, ¿cómo podríamos haber descubierto ya el germen del genio? Sabemos incluso menos acerca de la mente que del cuerpo. Tenemos menos evidencia. No han pasado ni doscientos años desde que la gente empezó a interesarse en sí misma; Boswell fue casi el primer escritor que pensó que la vida de un hombre valía la pena para escribir un libro. Hasta que no tengamos más datos, más biografías, más autobiografías, no podemos saber mucho acerca de la gente común, mucho menos acerca

de las personas extraordinarias. Entonces, en el presente, solo tenemos teorías acerca de los escritores, muchas de ellas, pero todas difieren. El político dice que el escritor es el producto de la sociedad en la que vive, como un tornillo es el producto de una máquina de hacer tornillos; el artista señala que el escritor es una aparición celestial que se desliza a través del cielo, roza la tierra y se desvanece. Para los psicólogos, el escritor es una ostra: se lo alimenta con datos arenosos, se lo irrita con fealdad y, a modo de compensación, como dicen, producirá una perla. Los genealogistas dicen que ciertas estirpes, ciertas familias, procrean escritores como la higuera genera higos: nos dicen que Dryden, Swift y Pope eran primos. Esto prueba que estamos en la oscuridad en lo que concierne a los escritores; cualquiera puede elaborar una teoría; el germen de una teoría es casi siempre el deseo de probar lo que el teórico quiere creer.

Las teorías son cosas peligrosas. Pero de todas maneras nos arriesgaremos a elaborar una esta tarde, ya que vamos a discutir tendencias modernas. Al hablar directamente de tendencias o movimientos, nos comprometemos con la creencia de que hay una fuerza, influencia o presión externa que es lo suficientemente fuerte para estamparse a sí misma en un grupo de escritores diferentes, de modo que toda su escritura tenga ciertos rasgos comunes. Debemos entonces tener una teoría sobre qué es esta influencia. Pero debemos recordar que las influencias son infinitas; los escritores son infinitamente sensibles y cada autor tiene su propia sensibilidad. Es por esto que la literatura siempre está cambiando, como el clima, como las nubes en el cielo. Lean una página de Scott, luego una de Henry James; traten de encontrar las influencias que han transformado la primera página en la segunda. Está más allá de nuestra habilidad. Solo podemos esperar, entonces, ser capaces de distinguir las influencias más obvias que forman los grupos de autores. Y, sin embargo, hay grupos. Los libros descienden de otros libros como las familias descienden de otras familias. Algunos descienden de Jane Austen, otros de Dickens. Se parecen a sus padres, como los niños se parecen a los suyos; al mismo tiempo, son diferentes como los niños son diferentes entre ellos, y se rebelan como los hijos se rebelan. Tal vez sería más fácil entender a los autores vivos si mirásemos rápidamente a sus ancestros. No tenemos tiempo para ir muy atrás en el tiempo y ciertamente no tenemos tiempo para observar con detenimiento. Pero demos una mirada a cómo eran los escritores ingleses hace cien años; eso podría ayudarnos a ver cómo nos vemos nosotros mismos.

En 1815, Inglaterra estaba en guerra, como ahora. Y es natural preguntar cómo su guerra —las guerras napoleónicas— los afectó. ¿Fue un factor de unidad entre los artistas? La respuesta es muy

extraña. Las guerras napoleónicas no afectaron a la gran mayoría de estos escritores en lo absoluto. La prueba de esto puede encontrarse en el trabajo de dos grandes novelistas: jane Austen y Walter Scott. Ambos vivieron durante las guerras napoleónicas y ambos escribieron a lo largo de estas, lo que demuestra que su modelo, su visión de la vida humana, no se vio perturbado o agitado o cambiado por la guerra. Tampoco ellos se vieron afectados. Es fácil ver por qué sucedió esto. Las guerras eran entonces remotas, llevadas a cabo por soldados y marinos, no por personas comunes y corrientes. Los rumores de las batallas tardaban mucho en llegar a Inglaterra. Solo cuando los carruajes del correo repiqueteaban sobre los caminos campestres, decorados con laureles, las personas en pueblos como Brighton sabían que se había ganado una batalla y encendían velas para poner en sus ventanas. Comparemos esto con lo que sucede hoy en día. Hoy escuchamos los disparos en el Canal. Prendemos la radio, escuchamos a un piloto diciéndonos que esa misma tarde ha derribado un caza, su máquina se prendió en llamas y cayó hacia el mar, la luz se tornó verde y luego negra; nadó hacia arriba y fue rescatado por un barco de pesca. Scott nunca vio a los marineros ahogándose en Trafalgar; Jane Austen nunca escuchó el rugido de los cañones en Waterloo. Ninguno de los dos escuchó la voz de Napoleón como ahora escuchamos la de Hitler cuando nos sentamos en casa por la tarde.

Esa inmunidad frente a la guerra duró todo el siglo xix. Inglaterra, por supuesto, estaba a menudo en guerra: la guerra de Crimea, el motín de la India y todas las escaramuzas en la frontera de esa colonia, y al final del siglo, la guerra de los Boers. Keats, Shelley, Byron, Dickens, Thackeray, Carlyle, Ruskin, las Bronté, George Eliot, Trollope, los Browning, todos ellos vivieron todas esas guerras. ¿Pero las mencionan alguna vez? Solo Thackeray, creo, en *La feria de las vanidades*, describe la batalla de Waterloo mucho después de que se peleara, pero solo como ilustración, como una escena. No cambió la vida de sus personajes, solamente mató a uno de los héroes. De los poetas, solo Byron y Shelley sintieron profundamente la influencia de las guerras del siglo xix.

La guerra, podemos decir en términos generales, no afectó ni al escritor ni a su visión de la vida humana en el siglo xix. Pero la paz, consideremos la influencia de la paz. ¿Se vieron afectados los autores del siglo xix por el estado establecido, pacífico y próspero de Inglaterra? Recopilemos algunos datos antes de lanzarnos a los peligros y delicias de la teoría. Sabemos efectivamente, por sus vidas, que los autores del siglo xix eran todos de clase más bien acomodada o clase media alta. La mayoría fueron educados en Oxford o Cambridge. Algunos fueron empleados públicos, como Trollope y Matthew Arnold. Otros, como Ruskin, fueron profesores. Es un hecho

que su trabajo les dio fortunas considerables. Lo prueban las casas que construyeron. Miren Abbotsford, comprada con las ganancias de las novelas de Scott; o Farringford, construida por Tennyson con su poesía. Miren la gran casa de Dickens en Marylebone y su enorme casa en GadshilL Todas ellas necesitaban muchos mayordomos, empleadas, jardineros y mozos para mantener las mesas preparadas, acarrear las latas de comida y mantener los jardines limpios y fructíferos. No solo dejaron grandes mansiones, también dejaron una inmensa obra literaria: poemas, obras de teatro, novelas, ensayos, historias, críticas. El siglo xix fue muy prolífico, creativo y rico. Ahora preguntémonos, ¿hay alguna conexión entre la prosperidad material y la creatividad intelectual? ¿Llevó la una a la otra? Es difícil decirlo, ya que sabemos muy poco acerca de los escritores y qué condiciones los ayudan y cuáles los obstruyen. Es solo una suposición, y bastante general, pero pienso que hay una conexión. "Pienso", aunque tal vez estaría más cerca de la verdad decir "veo". El pensamiento debe estar basado en hechos, y aquí tenemos intuiciones en lugar de hechos, las luces y sombras que vienen después de que leemos los libros, la superficie cambiante de una gran extensión de letras impresas. Lo que veo, mirando por encima de esa superficie cambiante, es la imagen que ya les he mostrado: el escritor sentado frente a la vida humana del siglo xix y, mirando a través de sus ojos, esa vida dividida y agrupada en muchas clases diferentes. Está la aristocracia, los terratenientes, los profesionales, los comerciantes, los trabajadores. Y ahí, en una gran mancha negra, está esa gran clase llamada simple y globalmente "los pobres". Para el siglo xix, la vida humana se debe haber visto como un paisaje separado en distintos campos. En cada campo se reunía un grupo diferente de personas. Cada uno, en cierta forma, tenía sus propias tradiciones, sus propias costumbres, su propio modo de hablar, su propio vestuario, su propia ocupación. Pero debido a esa paz, a esa prosperidad, cada grupo estaba amarrado, estático. Un rebaño pastando dentro de sus límites. Y el escritor del siglo xix no buscaba cambiar esas divisiones, sino que las aceptaba. Las aceptaba tan completamente que no era consciente de ellas. ¿Sirve esto para explicar por qué es que los autores del siglo xix son capaces de crear tantos personajes que no son tipos, sino individuos? ¿Es porque no veían los límites que dividían las clases, solo seres humanos que vivían dentro de esos límites? ¿Es por eso que podían hundirse bajo la superficie y crear personajes multifacéticos: Pecksniff, Becky Sharp, el señor Woodhouse, que cambian con los años, como los vivos? Para nosotros, los límites son visibles ahora. Podemos ver que cada uno de esos escritores solo lidiaba con una pequeña porción de la vida humana. Todos los personajes de Thackeray son de clase media alta, todos los personajes de Dickens vienen de las clases bajas y medias.

Podemos verlo ahora, pero los mismos autores parecen inconscientes de solo estar lidiando con un tipo, el tipo formado por la clase social en la que nacieron, con la que están más familiarizados. Y esa inconciencia era una inmensa ventaja para ellos.

La inconciencia, que en teoría significa que el subconsciente trabaja a toda velocidad mientras la conciencia dormita, es un estado que todos conocemos. Todos hemos experimentado el trabajo que la inconciencia realiza en nuestra vida diaria. Si tuviste un día ocupado, supongamos, visitando Londres, ¿podrías decir lo que has visto y hecho al volver a casa? ¿No es todo borroso, confuso? Pero después de descansar un poco, tener la posibilidad de dar media vuelta y mirar algo diferente, las vistas y sonidos y dichos que te han interesado más suben hacia la superficie, aparentemente *motu proprio*, y se quedan en la memoria. Lo que no era importante se hunde en el olvido. Así es con el escritor. Después de un largo día de trabajo dando vueltas, viendo todo lo que puede, sintiendo todo lo que puede, tomando innumerables notas mentales, el escritor se vuelve —si puede hacerlo— inconsciente. De hecho, su subconsciente trabaja a toda velocidad mientras su conciencia dormita. Entonces, después de una pausa, el velo se levanta y ahí está la cosa, la cosa de la que quería escribir, simplificada, compuesta. Si inferimos que "tranquilidad" significa que el escritor debe abrazar el estado de inconciencia antes de crear, ¿estamos estirando el famoso dicho de Wordsworth?[1].

Si queremos arriesgarnos con una teoría, entonces, podemos decir que la paz y la prosperidad fueron influencias que dieron a los autores del siglo xix aspectos parecidos. Tenían tiempo libre, tenían seguridad, la vida no iba a cambiar, ellos mismos no iban a cambiar. Podían mirar y apartar la mirada. Podían olvidar y, luego, en sus libros, recordar. Esas son algunas de las condiciones que crearon cierto aspecto común, a pesar de las grandes diferencias individuales entre los autores del siglo xix. El siglo terminó, pero siguieron las mismas condiciones. Duraron, aproximadamente, hasta el año 1914. Incluso en 1914 seguimos viendo al escritor sentado —como lo estuvo durante todo el siglo xix— mirando la vida humana, y a las personas divididas aún por clases. El autor todavía mira con atención la clase social desde donde él mismo ha surgido. Las clases siguen tan establecidas que prácticamente ha olvidado que existen, y sigue tan seguro de sí mismo que casi es inconsciente de su posición y de su seguridad. Cree que está mirando la totalidad de la vida y que siempre la observará así. Esta no es una imagen completamente fantástica. Muchos de esos escritores siguen vivos. A veces describen su propia posición como hombres jóvenes, empezando a escribir, justo antes de agosto de 1914. ¿Cómo aprendiste tu arte?, se les puede preguntar. En la universidad, dicen. Leyendo, escuchando, hablando. ¿De qué hablaban? Aquí

tenemos la respuesta del señor Desmond MacCarthy, como la dio, hace una o dos semanas, en el *Sunday Times*. Él estaba en Cambridge justo antes de que empezara la guerra y dijo: “No estábamos muy interesados en política. La especulación abstracta era mucho más absorbente; la filosofía era más interesante para nosotros que las causas públicas… Lo que discutíamos principalmente eran esos ‘bienes’ que eran fines en sí mismos… la búsqueda de la verdad, las emociones estéticas y las relaciones personales”. Además, leían en grandes cantidades: latín y griego y, por supuesto, francés e inglés. Escribían también, pero no tenían apuro en publicar. Viajaban, algunos de ellos muy lejos, a la India, a los mares del sur. Pero, en su mayoría, deambulaban durante esas largas vacaciones de verano por Inglaterra, por Francia o por Italia. Y, de vez en cuando, publicaban libros. Libros como los poemas de Rupert Brooke, novelas como *Una habitación con vistas* de E. M. Forster, ensayos como los de G. K. Chesterton y reseñas críticas. Les parecía que iban a seguir viviendo así y escribiendo así por siempre. Entonces, de repente, como un abismo en un camino llano, llegó la guerra.

Pero antes de que sigamos con la historia de lo que sucedió después de 1914, miremos más atentamente, por un momento, no al autor mismo ni a su modelo, sino su silla. Una silla es muy importante para el atuendo del escritor. Es la silla la que le da la actitud hacia su modelo, la que decide qué es lo que ve de la vida humana, la que afecta profundamente su poder de contarnos lo que ve. Por su silla entendemos su crianza, su educación. Es un hecho, no una teoría, que desde Chaucer todos los escritores al día de hoy, con tan pocas excepciones que podemos contarlas con una mano, se han sentado en el mismo tipo de silla, una elevada. Todos han venido de las clases medias, han tenido buenas (o al menos caras) educaciones. Todos han sido alzados sobre la masa humana sobre una torre de estuco (su nacimiento en la clase media) y de oro (su educación cara). Esto es verdad para todos los autores del siglo xix, excepto Dickens. Es verdad para todos los escritores en 1914, excepto D. H. Lawrence. Repasemos lo que llamamos “nombres representativos”: G. K. Chesterton, T. S. Eliot, Belloc, Lytton Strachey, Somerset Maugham, Hugh Walpole, Wilfred Owen, Rupert Brooke, J. E. Flecker, E. M. Forster, Aldous Huxley, G. M. Trevelyan, O. y S. Sitwell y Middleton Murry. Estos son algunos de ellos, y todos, con excepción de D. H. Lawrence, vienen de la clase media y fueron educados en escuelas y universidades públicas[2]. Hay otro hecho igualmente indiscutible: los libros que escribieron están entre los mejores escritos entre 1910 y 1925. Ahora preguntémonos si hay alguna conexión entre estos hechos. ¿Hay alguna conexión entre la excelencia de su escritura y el hecho de que vienen de familias lo suficientemente ricas para enviarlos a escuelas y

universidades públicas?

¿No debemos admitir, a pesar de las grandes diferencias entre esos autores, y aunque nuestro conocimiento de las influencias sea superficial, que hay cierta conexión entre su educación y su trabajo? No puede ser mera casualidad que esta diminuta clase de gente educada haya producido tanta buena escritura y que la vasta mayoría de personas sin educación haya producido tan poca. Es un hecho, sin embargo. Si quitamos todo lo que la clase trabajadora ha contribuido a la literatura inglesa, esta literatura apenas sufriría. Quitemos todo lo que la clase educada ha entregado y la literatura inglesa no existiría. La educación, entonces, debe jugar un rol muy importante en el trabajo de un escritor.

Esto parece tan obvio que es sorprendente el escaso énfasis que se ha puesto en la educación de un escritor. Tal vez es porque la educación de un escritor es bastante menos definida que otras educaciones. Leer, escuchar, hablar, viajar, tiempo libre: muchas cosas aparentemente diferentes que se mezclan. La vida y los libros deben sacudirse y consumirse en las proporciones correctas. Un chico criado solo en una biblioteca se convierte en un ratón de biblioteca; criado en los campos, se transforma en un ratón de campo. Para criar el tipo de mariposa que es un escritor, al parecer, debemos dejarlo tomar sol por tres o cuatro días en Oxford o Cambridge. Como sea que se haga, es ahí donde se hace, ahí donde se le enseña su arte. Y su arte tiene que ser enseñado. De nuevo, ¿esto es raro? Nadie cree que sea raro si se dice que un pintor debe aprender su arte, o un músico, o un arquitecto. Del mismo modo, un escritor debe ser instruido. Porque el arte de escribir es tan difícil como las otras artes. Quizá porque esta educación es tan indefinida, la gente la ignora. Si observamos con atención, podemos ver que casi todo escritor que ha practicado su arte con éxito, lo ha aprendido. Se le ha enseñado durante alrededor de once años de educación, en colegios privados, escuelas públicas y universidades. El se sienta en una torre alzada sobre el resto de nosotros, una torre construida primero en la posición de sus padres y luego en el oro de su familia. Es una torre de la más alta importancia, decide cuál es su punto de vista, afecta su poder de comunicación.

Durante todo el siglo xix, hasta agosto de 1914, esa torre era firme. El escritor apenas era consciente de su alta posición o de su visión limitada. La mayoría de ellos tenía simpatía, gran simpatía, hacia otras clases; deseaba ayudar a la clase trabajadora a disfrutar de las ventajas de la clase de la torre, pero no deseaba destruir la torre o descender de ella, sino hacerla accesible a todos. El modelo, la vida humana, tampoco había cambiado esencialmente desde que Trollope lo había observado o desde que Hardy le había dado una mirada. Henry James, en 1914, todavía lo estaba mirando. Aún más, la torre

misma había estado firme bajo el escritor durante sus años más impresionables, cuando estaba aprendiendo su arte y recibiendo todas esas complejas influencias e instrucción que se resumen en la palabra "educación". Estas fueron las condiciones que influyeron profundamente en su trabajo. Cuando el estallido llegó, en 1914, todos esos jóvenes que iban a ser los escritores representativos de su tiempo tenían su pasado y su educación asegurados, detrás y dentro de sí mismos. Habían conocido la seguridad, tenían los recuerdos de una infancia pacífica, el conocimiento de una civilización estable. Incluso, a pesar de que la guerra cortó sus vidas y acabó con algunas de ellas, escribieron y siguen escribiendo, como si la torre estuviera firme bajo ellos. En una palabra, son aristócratas, los herederos inconscientes de una gran tradición. Si ponemos una página de sus escritos bajo una lupa, se puede ver, a la distancia, a los griegos, a los romanos. Acercándose, a los isabelinos, y más cerca aún, a Dryden, Swift, Voltaire, Jane Austen, Dickens, Henry James. Cada uno, por mucho que se diferencie del resto, es un hombre educado, un hombre que ha aprendido su arte.

De ese grupo pasaremos al siguiente, al grupo que empezó a escribir alrededor de 1925 y que, puede ser, terminó como grupo en 1939. Si se lee la crítica literaria periodística, se puede mencionar una serie de nombres: Day Lewis, Auden, Spender, Isherwood, Louis MacNeice y otros. Ellos se agrupan más que los nombres de sus predecesores. Pero a primera vista parece haber poca diferencia, en posición o en educación. El señor Auden, en un poema escrito para el señor Isherwood, dice: "Detrás de nosotros tenemos suburbios de estuco y educaciones caras"[3]. Son habitantes de la torre como sus predecesores, los hijos de padres de buen pasar que podían permitirse enviarlos a escuelas y universidades públicas. ¡Pero qué diferencia en la torre misma, en lo que vieron desde la torre! Cuando observaron la vida humana, ¿qué fue lo que vieron? Cambio por doquier, revolución por doquier. En Alemania, Rusia, Italia y España, todos los viejos cercos se estaban levantando, todas las viejas torres estaban siendo demolidas. Otros cercos se estaban plantando, otras torres se levantaban. Había comunismo en un país; en otro, fascismo. Toda la civilización, la sociedad, estaba cambiando. Ciertamente, no había guerra ni revolución en Inglaterra misma. Todos estos escritores tuvieron tiempo para escribir muchos libros antes de 1939. Pero, incluso en Inglaterra, las torres construidas de estuco y oro ya no eran torres estables. Eran torres inclinadas. Los libros fueron escritos bajo la influencia del cambio, bajo la amenaza de la guerra. Tal vez es por eso que los nombres están tan juntos; había una influencia que los afectó a todos y los reunió, más que a sus predecesores, en grupos. Y esa influencia, recordemos, bien puede haber excluido de esa lista de

nombres a los poetas que la posteridad valorará más, ya sea porque no siguieron el camino como líderes o seguidores, o porque la influencia era contraria a la poesía, y hasta que esa influencia se relajó, no pudieron escribir. Pero la tendencia que hace posible para nosotros agrupar los nombres de estos escritores y le da a su obra cierto aspecto común fue la tendencia a inclinarse de la torre en la que se sentaron, la torre del nacimiento en la clase media y la educación cara.

Imaginemos, para acercar esto a nosotros, que estamos de hecho en una torre inclinada y prestamos atención a nuestras sensaciones. Veamos si se corresponden con las tendencias que observamos en esos poemas, obras y novelas. Directamente, sentimos que cuando una torre se inclina nos volvemos agudamente conscientes de que estamos en una torre. Todos esos escritores eran agudamente conscientes de su torre, conscientes de su nacimiento en la clase media, de sus educaciones caras. Entonces, cuando llegamos arriba de la torre, la vista parece extraña. No completamente al revés, sino inclinada, de lado. Esto también es característico de los autores en la torre inclinada: no miran a ninguna clase directamente a la cara, las miran desde arriba, desde abajo o desde un lado. No hay una clase tan establecida que puedan explorar inconscientemente. Esta es tal vez la razón por la que no crean personajes. ¿Qué sentimos, entonces, al imaginarnos arriba de la torre? Primero, incomodidad; y enseguida, lástima por nuestra propia incomodidad. Esta lástima se vuelve rabia rápidamente, rabia contra el constructor, contra la sociedad por hacernos sentir incómodos. Estas también parecen ser tendencias de los escritores en la torre inclinada. Incomodidad, lástima por ellos mismos, rabia contra la sociedad. Y, sin embargo, he aquí otra tendencia, ¿cómo es posible insultar a una sociedad que te está dando, a fin de cuentas, una vista agradable y cierta sensación de seguridad? No se puede insultar con entusiasmo a una sociedad mientras uno continúa beneficiándose de ella. Y así, muy naturalmente, se insulta a la sociedad encarnada en la persona de un almirante retirado, o una solterona, o un fabricante de armas; al insultarlos, se espera no tener que flagelarse. El balido de los chivos expiatorios suena con fuerza en su trabajo, y el gemido del escolar llorando: “Por favor, señor, fue ese otro, no yo”. Rabia, lástima, golpear a un chivo expiatorio y buscar excusas son tendencias naturales. Si estuviéramos en su lugar, tenderíamos a hacer lo mismo. Pero no estamos en su posición, no hemos tenido once años de educación cara. Solo hemos estado escalando una torre imaginaria. Podemos dejar de imaginar. Podemos bajar de ella.

Pero ellos no pueden. No pueden deshacerse de su educación, no pueden lanzar lejos su crianza. Once años en el colegio y la universidad han sido estampados en ellos de manera indeleble. Y

entonces, para darles crédito a pesar de su confusión, la torre inclinada no solo se inclinó en los años treinta, sino que lo hizo más y más a la izquierda. ¿Recuerdan lo que el señor MacCarthy dijo acerca de su propio grupo en la universidad en 1914? “No estábamos muy interesados en política. La filosofía era mucho más interesante para nosotros que las causas públicas”. Esto muestra que su torre no se inclinaba ni a la izquierda ni a la derecha. Pero en 1930 era imposible, si eras joven, sensible e imaginativo, no estar interesado en política, no buscar causas públicas de interés mucho más urgente que la filosofía. En 1930, los jóvenes universitarios se vieron obligados a ser conscientes de lo que sucedía en Rusia, en Alemania, en Italia, en España. No podían seguir discutiendo sobre sentimientos estéticos y relaciones personales. No podían limitar sus lecturas a los poetas, tenían que leer a los políticos. Leyeron a Marx. Se volvieron comunistas, se volvieron antifascistas. Se dieron cuenta de que la torre estaba basada en injusticia y tiranía, que estaba mal que una pequeña clase tuviera una educación pagada por otros, que estaba mal pararse en el oro que un padre burgués había obtenido de su profesión burguesa. Estaba mal, pero ¿cómo podían hacer lo correcto? No podían deshacerse de su educación. En cuanto a su capital, ¿Dickens o Tolstói alguna vez se deshicieron del suyo? ¿Acaso D. H. Lawrence, el hijo de un minero, siguió viviendo como un minero? No, porque es la muerte para un escritor deshacerse de su capital, verse forzado a ganarse la vida en una mina o una fábrica. Así, atrapados por su educación e inmovilizados por su capital, se mantuvieron arriba de su torre inclinada, y su estado mental, que vemos reflejado en sus poemas, obras de teatro y novelas, está lleno de discordia y amargura, lleno de confusión y compromiso.

Estas tendencias se ilustran mejor con citas que con análisis. Este es un poema de uno de aquellos escritores, Louis MacNeice, llamado "Diario de otoño”. Tiene fecha de marzo de 1939. Es débil como poesía, pero interesante como autobiografía. Empieza, por supuesto, con un golpe al chivo expiatorio, la familia de clase media burguesa de la que él salió. Los almirantes y generales retirados y la solterona han tomado el desayuno con huevos y tocino servidos en una fuente de plata. Bosqueja a la familia como si ya estuviera lejos y fuera más que un poco ridicula. Pero podían permitirse enviarlo a Marlborough y después a Merton, Oxford. Esto es lo que aprendió en Oxford:

> *Aprendimos que un caballero nunca confunde sus acentos, que nadie sabe cómo hablar, mucho menos escribir en inglés,*
> *si no se ha codeado con los bisabuelos del inglés.*

Además de eso, aprendió latín y griego en Oxford, junto con

filosofía, lógica y metafísica:

> *Oxford* —dice— *llenó la repisa bajo la chimenea con dioses: Scaliger, Heinsius, Dindorf, Bentley, Wilamowitz.*

Fue en Oxford cuando la torre empezó a inclinarse, él sentía que vivía bajo un sistema:

> *Que le da a unos pocos vidas elegantes a precios elegantes mientras noventa y nueve de cien que nunca irán al banquete deben limpiar la grasa de los cuchillos.*

Pero al mismo tiempo, una educación en Oxford lo ha vuelto fastidioso:

> *Es tan difícil imaginar*
> *un mundo donde los muchos tengan su oportunidad sin que el estándar de vida de los intelectuales caiga*
> *y no quede nada de lo que le importa al intelectual.*

En Oxford obtuvo su título con honores, y ese título —en Letras y Humanidades— lo puso en el camino de un "trabajo cómodo". Setecientos al año, para ser precisos, y varias habitaciones propias:

> *Si no fuera por las letras humanas, podría estar escalando*
> *una escalera con un cesto,*
> *y setecientos al año*
> *pagarán el alquiler y el gas y el teléfono y la compra.*

Y, de nuevo, aparece la duda: el trabajo cómodo de enseñar más latín y griego a más estudiantes de pregrado no le satisface:

> Los *llamados estudios humanos*
> *pueden llevar a trabajos cómodos*
> *pero dejan a los hombres que los obtienen espiritualmente quebrados,*
> *esnobs intelectuales.*

Y, lo que es peor, esa educación y ese trabajo cómodo lo han separado, se queja, de la vida común de sus iguales:

> *Todo lo que quiero es ser humano, formar parte*
> *de una comunidad civilizada, articulada y equilibrada*
> *en la que a la mente se le dé lo que es debido*
> *pero no se desconfíe del cuerpo.*

Por tanto, para crear esa comunidad equilibrada, debe pasar de la literatura a la política, recordando, dice:

> *Que aquellos que por hábito*
> *odian la política no pueden mantener sus valores*
> *privados a menos que abran la puerta pública*
> *a un mejor sistema político.*

Entonces, de una forma u otra, participa en política, y finalmente acaba:

> *¿Qué es lo que realmente queremos?*
> *¿Para qué fin y cómo?*
> *Si es algo posible de obtener,*
> *soñémoslo ahora,*
> *y recemos por una tierra posible*
> *no de sonámbulos, no de marionetas furiosa,*
> *sino donde el corazón y el cerebro puedan entender*
> *los movimientos de nuestros semejantes,*
> *donde la vida sea una elección de instrumentos y a ninguno se le prohíba su música natural…*
> *donde el individuo, nunca más despilfarrado en autoafirmación, trabaje con el resto…*

Estas citas dan una justa descripción de las filiaciones que he dado del grupo de la torre inclinada. Otras podrían ser descubiertas fácilmente. El influjo de las películas explica la falta de transición en su obra y los violentos contrastes. La influencia de poetas como el señor Yeats y el señor Eliot explican la opacidad. Tomaron de los poetas anteriores una técnica que, luego de muchos años de experimentación, esos poetas usaron hábilmente, pero ellos la usaron de manera torpe y, muchas veces, inapropiada. Pero solo tenemos tiempo para señalar las influencias más obvias, que pueden ser resumidas como influencias de la torre inclinada. Si se piensa en ellos como personas atrapadas en una torre inclinada de la cual no pueden bajar, mucho de lo complicado de su obra es más fácil de entender. Explica la violencia de su ataque a la sociedad burguesa y también su tibieza. Están beneficiándose de una sociedad de la que abusan. Están golpeando un caballo muerto o agonizante, porque un caballo vivo, si lo golpearan, podría tirarlos de su lomo. Explica la destructividad de su obra y también su vacuidad. Pueden destruir a la sociedad burguesa, al menos en parte, pero ¿qué han puesto en su lugar? ¿Cómo puede un escritor que no tiene experiencia de primera mano de una sociedad sin torres, de una sociedad sin clases, crear una

sociedad así? Y aun así, el señor MacNeice es testigo, se sienten llamados a predicar, si no con sus vidas, al menos con su escritura, la creación de una sociedad en la que todos sean iguales y libres. Explica la pedagogía, lo didáctico, la manía de hablar más fuerte que domina su poesía. Ellos deben enseñar, ellos deben predicar. Todo es un deber, incluso el amor. Escuchen al señor Day Lewis explicando el amor. "El señor Spender—dice—, hablando desde la unidad de sí mismo y sus amigos, apela a la contracción del grupo social a un tamaño en el que el contacto humano pueda establecerse nuevamente y exige la destrucción de todos los impedimentos al amor. Escuchen". Y escuchamos esto:

> *Hemos llegado por fin a un país*
> *donde la luz, como el brillo de la nieve, golpea todas las caras.*
> *Aquí puedes preguntarte*
> *cómo fue que el trabajo, el dinero, el interés, la construcción pudieron alguna vez*
> *esconder el palpable y obvio amor del hombre por el hombre.*

Escuchamos retórica, no poesía. Es necesario, para sentir la emoción de esas líneas, que otras personas también escuchen. Estamos en un grupo, en una sala de clases, mientras oímos.

Ahora escuchemos a Wordsworth:

> *Había conocido a su amante en las cabañas de los pobres,*
> *sus profesores diarios habían sido los bosques y los arroyos,*
> *el silencio en el cielo estrellado,*
> *el sueño entre las colinas solitarias.*

Escuchamos esto cuando estamos solos. Lo recordamos en soledad. ¿Es esa la diferencia entre la poesía de los políticos y la de los poetas? ¿Que una la escuchamos acompañados y la otra solos? Pero el poeta de la década de 1930 estaba forzado a ser político. Esto explica por qué los artistas en la década de 1930 estaban forzados a ser chivos expiatorios. Si la política era "real", la torre de marfil era un escape de esta "realidad". Eso explica el extraño lenguaje bastardo en que se escribe mucha de la prosa y la poesía de esta torre inclinada. No es el rico discurso del aristócrata, ni es el lenguaje crudo del campesino. Está a medio camino. El poeta vive entre dos mundos: uno agonizante y el otro luchando por nacer. Así llegamos a la que es probablemente la tendencia más marcada en la literatura de la torre inclinada: el deseo de estar completos, de ser humanos. "Solo quiero ser humano" es el grito que resuena a través de sus libros, el deseo de acercarse a su prójimo, de escribir en la lengua común de los suyos, de compartir

sus emociones, de no seguir aislados y exaltados en soledad sobre su torre, sino de estar en el suelo con la masa de la humanidad.

Estas son, brevemente y desde cierto punto de vista, algunas de las tendencias de los escritores modernos que se encuentran sentados sobre una torre inclinada. Ninguna otra generación ha estado expuesta a ellas. Puede ser que ninguna haya tenido un desafío tan extraordinariamente complicado. ¿Quién puede preguntarse si han sido incapaces de entregarnos grandes poemas, grandes obras, grandes novelas? Ellos no han tenido nada establecido para observar, nada pacífico que recordar, nada seguro por venir. Durante todos los años más impresionables de sus vidas fueron empujados a la conciencia: a la conciencia de sí mismos, a la conciencia de clase, a la conciencia de las cosas que estaban cambiando, de las cosas que estaban cayendo, o quizá de la muerte que se acercaba. No había tranquilidad en la cual pudieran meditar. La mente interna estaba paralizada porque la mente superficial estaba siempre trabajando.

Incluso si han carecido del poder creativo del poeta y el novelista, el poder (¿acaso viene de la fusión de las dos mentes, la superior y la inferior?) que crea personajes que viven, poemas que todos recordamos, han tenido un poder que, si la literatura continúa, puede resultar de gran valor en el futuro. Todos han sido grandes egoístas. Eso también les fue impuesto por sus circunstancias. Cuando todo se remece alrededor de uno, la única persona que permanece relativamente estable es uno mismo. Cuando todas las caras cambian y se oscurecen, la única cara que podemos ver claramente es la propia. Así que escribieron acerca de sí mismos en sus obras, en sus poemas y en sus novelas. No hay otra década que haya producido tanta autobiografía como la de los años entre 1930 y 1940. Nadie, cualquiera sea su clase o su oscuridad, parece haber alcanzado los treinta años sin escribir su autobiografía. Pero los escritores de la torre inclinada han escrito acerca de sí mismos con honestidad y, por tanto, creativamente. Han contado las verdades desagradables, no solo las favorecedoras. Es por esto que sus autobiografías son mucho mejores que su ficción o su poesía. Consideremos lo difícil que es decir la verdad acerca de uno mismo, la verdad desagradable, admitir que uno es mezquino, vanidoso, ruin, frustrado, torturado, infiel y fracasado. Los escritores del siglo xix nunca contaron esa clase de verdad, y es por eso que tanta escritura del siglo xix no vale la pena. Es la razón por la que, a pesar de su genio, Dickens y Thackeray parecen a menudo escribir acerca de muñecas y marionetas, no de hombres y mujeres adultos. La razón por la que se ven forzados a evadir los temas principales y optan por manejar distracciones en su lugar. Si no se dice la verdad acerca de uno mismo, no se puede decirla acerca de otras personas. A medida que el siglo xix avanzaba, los escritores

sabían que se estaban mutilando a sí mismos, quitándole valor a su obra, falsificando su objeto. “Estamos condenados —escribió Stevenson—a evitar la vida que pasa junto a nosotros”. ¡Qué libros hubiera escrito Dickens si se le hubiera permitido! ¡Piensen en un Thackeray tan libre como Flaubert o Balzac! ¿Qué libros hubiera escrito yo misma? Pero nos dan una pequeña caja de juguetes y nos dicen: “¡No pueden jugar con nada que no sea esto!”[4]. Stevenson culpaba a la sociedad, la sociedad burguesa también era su chivo expiatorio. ¿Por qué no se culpaba a sí mismo? ¿Por qué consintió en seguir jugando con su pequeña caja de juguetes?

El escritor en la torre inclinada ha tenido el coraje, en todo caso, para arrojar esa cajita de juguetes por la ventana. Ha tenido el coraje de decir la verdad, la verdad desagradable acerca de sí mismo. Ese es el primer paso para poder decir la verdad acerca de otros. Analizándose a sí mismos, honestamente y con ayuda del doctor Freud, estos escritores han hecho mucho por liberarnos de la represión del siglo xix. Los escritores de la próxima generación pueden heredar de ellos un nuevo estado mental, una mente que ya no estará mutilada, evasiva, dividida. Pueden heredar esa inconciencia que, como aventuramos (es solo una suposición) al principio de este ensayo, es necesaria si los escritores van a hundirse bajo la superficie y escribir algo que la gente recuerde al estar sola. A cambio del gran regalo de la inconciencia, la nueva generación tendrá que agradecer el egoísmo honesto y creativo del grupo de la torre inclinada.

La próxima generación, habrá una próxima generación a pesar de la guerra y lo que venga con ella. ¿Tenemos tiempo entonces para un vistazo rápido, para una conjetura apresurada sobre la nueva generación? La próxima generación será, cuando llegue la paz, una generación de posguerra. ¿Debe ser también una generación de torre inclinada? ¿Una generación oblicua, de soslayo, bizca, consciente de sí misma, con los pies en dos mundos? ¿O se abolirán las torres y las clases y nos pararemos, sin rejas entre nosotros, en el terreno común?

Hay dos razones que nos llevan a pensar, tal vez a esperar, que el mundo después de la guerra será un mundo sin clases ni torres. Todos los políticos que han pronunciado discursos desde septiembre de 1939 han terminado con una perorata en la que dicen que no estamos peleando una guerra de conquista, sino una guerra para traer un nuevo orden a Europa. En este nuevo orden, nos dicen, todos tendremos las mismas oportunidades, las mismas posibilidades de desarrollar los dones que tengamos. Esta es una de las razones por las que, si de verdad creen en lo que dicen y pueden hacerlo, las clases y las torres desaparecerán. La otra razón viene dada por el impuesto a la renta. El impuesto a la renta ya está haciendo a su manera lo que los políticos buscan hacer a la suya. El impuesto a la renta les dice a los

padres de clase media: “No pueden permitirse enviar a sus hijos a las escuelas públicas, deben enviarlos a las escuelas básicas”. Una de estas madres escribió al *New Statesman* hace una o dos semanas. Su hijo pequeño, que iba a ir a Winchester, había sido sacado de su escuela básica y enviado a la escuela del pueblo. “Nunca antes ha estado tan feliz”, escribió ella. “El asunto de la clase no aparece; solo le interesa descubrir cuántos tipos de personas hay en el mundo…” Y ella solo está pagando dos peniques y medio a la semana por esa felicidad e instrucción, en lugar de treinta y cinco guineas al semestre más extras. Si la presión del impuesto a la renta continúa, las clases desaparecerán. No habrá más clases altas, medias, bajas. Todas las clases se unirán en una sola. ¿Cómo afectará ese cambio al escritor que se sienta en su escritorio a mirar la vida humana? La sociedad ya no estará dividida por rejas. Probablemente será el final de la novela como la conocemos. La literatura, como la conocemos, siempre está acabando y volviendo a empezar. Si quitamos los cercos del mundo de Jane Austen, del mundo de Trollope, ¿cuánto quedará de su comedia y su tragedia? Podemos lamentarnos por nuestras Jane Austens y nuestros Trollopes: nos han dado comedia, tragedia y belleza. Pero mucha de esa vieja literatura de clases es muy mezquina, muy falsa, muy aburrida. Gran parte de ella es ilegible. La novela de un mundo sin clases ni torres será una novela mejor que las antiguas. El novelista tendrá gente más interesante a la que describir, gente que ha tenido la posibilidad de desarrollar su humor, sus dones, sus gustos. Gente real, no personas aplastadas y apretadas en masas informes por las rejas. Las ganancias del poeta serán menos obvias, ya que él habrá estado más libre del dominio de los cercos. Pero debería ganar palabras: cuando hayamos recopilado todos los distintos dialectos, el vocabulario podado y encerrado que ahora utiliza se verá enriquecido. Aún más, podría existir una creencia que él debería aceptar y así quitarse de los hombros la carga del didactismo, de la propaganda. Estas son, entonces, algunas de las razones, bosquejadas apresuradamente, por las que podemos mirar con esperanzas una literatura más fuerte y variada en la sociedad sin clases ni torres del futuro.

Pero está en el futuro, y hay un profundo abismo que debe ser superado entre el mundo que muere y el que lucha por nacer. Porque todavía hay dos mundos, dos mundos separados. “Quiero —dijo la madre que escribió al diario el otro día acerca de su hijo— lo mejor de los dos mundos para mi hijo”. Es decir, ella quería la escuela del pueblo, donde él aprendía a mezclarse con los vivos, y la otra escuela (Winchester), donde aprendía a mezclarse con los muertos. “¿Debe continuar —se preguntaba— bajo el sistema de educación gratuita nacional o debería pasar (o quizá debería decir volver) al viejo sistema

de las escuelas públicas, que en realidad es muy muy privado?”. Ella quería que el mundo nuevo y el viejo se unieran, el mundo del presente y el mundo del pasado.

Pero todavía hay un abismo entre ellos, uno peligroso, en el que, posiblemente, la literatura puede caerse y lamentarlo. Es fácil ver ese abismo, es fácil echarle la culpa de su existencia a Inglaterra. Inglaterra ha atiborrado a una pequeña clase aristocrática con latín y griego y lógica y metafísica y matemática hasta que ha gritado, como los jóvenes en la torre inclinada: “Solo quiero ser humana”. Ella ha dejado que la otra clase, la inmensa clase a la que casi todos nosotros pertenecemos, aprendiera lo que pudiera en las escuelas de pueblo, en las fábricas, en los talleres, detrás de los mostradores y en casa. Cuando uno piensa en esa injusticia criminal, es tentador decir que Inglaterra no se merece tener literatura. No se merece nada sino historias de detectives, canciones patrióticas y artículos para ser leídos por los generales, almirantes y empresarios para dormir cuando estén cansados de ganar batallas y dinero. Pero no seamos injustos. Evitemos en lo posible unirnos a la tribu amargada y fútil de los cazadores de chivos expiatorios. Por algunos años, ahora, Inglaterra ha estado haciendo un esfuerzo (al fin) para superar el abismo entre los mundos. Aquí hay una prueba de este esfuerzo, este libro. Este libro no fue comprado ni arrendado[5]. Fue prestado por una biblioteca pública. Inglaterra se lo prestó a una lectora común, diciendo: “Es tiempo de que incluso tú, a quien he excluido de mis universidades por siglos, puedas aprender a leer en tu lengua materna. Yo te ayudaré”. Si Inglaterra va a ayudarnos, tenemos que ayudarla a cambio. ¿Pero cómo? Miren lo que está escrito en este libro que nos ha prestado: "Se pide a los lectores que le señalen cualquier defecto que puedan observar al bibliotecario local”. Esa es la forma que tiene Inglaterra de decirnos: “Si les presto libros, espero que ustedes se vuelvan críticos”.

Podemos ayudar a Inglaterra a crear un puente sobre el abismo entre los dos mundos si tomamos prestados los libros y los leemos críticamente. Tenemos que enseñarnos a nosotros mismos a entender la literatura. El dinero ya no va a pensar por nosotros. La riqueza ya no decidirá quién puede estudiar y quién no. En el futuro seremos nosotros quienes decidiremos a quién enviar a las escuelas y universidades públicas y cómo se les debe enseñar, y si lo que ellos escriben justifica excusarlos de otros trabajos. Para hacer esto, necesitamos enseñarnos a nosotros mismos a distinguir. ¿Cuál es el libro que va a pagar dividendos de placer para siempre? ¿Cuál es el libro que no valdrá un penique en dos años? Inténtenlo con los libros que salen, decidan cuáles son los que durarán y cuáles fallecerán. Eso es muy difícil. También debemos volvernos críticos porque en el

futuro no vamos a dejar que escriba por nosotros una pequeña clase de jóvenes de buen pasar que solo tienen una pizca, un dedal de experiencia que entregarnos. Vamos a añadir nuestra propia experiencia para crear nuestra propia contribución. Eso es todavía más difícil. Para eso también tenemos que ser críticos.

Un escritor, más que ningún otro artista, debe ser crítico porque las palabras son tan comunes, tan familiares, que necesita tamizarlas y examinarlas si van a volverse duraderas. Escribamos a diario, escribamos libremente, pero siempre comparemos lo que escribimos con lo que los grandes autores han hecho. Es humillante, pero esencial. Si vamos a preservar y a crear, esta es la única forma. Y vamos a hacer ambas cosas. No necesitamos esperar al final de la guerra. Podemos empezar ahora. Podemos empezar, práctica y prosaicamente, tomando libros prestados de las bibliotecas públicas, leyendo omnívoramente, simultáneamente, poemas, obras de teatro, novelas, libros de historia, biografías, lo viejo y lo nuevo. Debemos probar antes de poder elegir. No funciona comer de todo, cada uno de nosotros tiene un apetito que debe encontrar por sí mismo la comida que lo alimenta. No nos alejemos de los reyes porque somos campesinos. Eso es un crimen a los ojos de Esquilo, Shakespeare, Virgilio y Dante, quienes, si pudieran hablar —y de hecho, pueden—, nos dirían: “No me dejen con la gente que usa pelucas y vestidos de gala. Léanme, léanme ustedes mismos”. A ellos no les importa si nos equivocamos en nuestros acentos o si tenemos que leer con una cuna frente a nosotros. Por supuesto —¿acaso no somos plebeyos, forasteros?—, podemos aplastar muchas flores y machacar el antiguo pasto. Pero recordemos el consejo que un Victoriano eminente, que también era un peatón eminente, le dio a los caminantes: “Cuando vean un letrero que diga: ‘Los intrusos serán enjuiciados’, entren inmediatamente”.

Entremos inmediatamente. La literatura no es terreno privado de nadie. La literatura es el bien común. No está dividida entre naciones, no hay guerras en ella. Entremos libres y sin miedo y encontremos nuestro propio camino. Es así que la literatura inglesa sobrevivirá esta guerra y cruzará el abismo, si los plebeyos y forasteros como nosotros hacemos de este país el propio, si nos enseñamos a nosotros mismos a leer y escribir, cómo preservar y cómo crear.

EL OFICIO DE LAS PALABRAS

[Conferencia leída en un programa radial de la BBC el 29 de abril de 1937. Es el único registro que existe de su voz].

EL TITULO DE ESTA serie es *Las palabras me fallan* y esta charla en particular se llama “El oficio de las palabras”. Debemos suponer, por tanto, que quien les habla viene a discutir el arte de escribir, el oficio del escritor. Pero hay algo incongruente, impropio, acerca del término “arte” cuando se aplica a las palabras. El diccionario inglés, al cual recurrimos siempre frente a un dilema, confirma nuestras dudas. Dice que esa palabra, “oficio”, tiene dos significados: en primer lugar, significa “hacer objetos útiles de materiales sólidos”, por ejemplo, un tiesto, una silla, una mesa. En segundo lugar, la palabra “oficio" quiere decir “halagos, astucia, engaño”. Ahora sabemos lo poco que es seguro acerca de las palabras, pero esto sí sabemos: las palabras nunca hacen nada útil y las palabras son las únicas cosas que dicen la verdad y nada más que la verdad. Por tanto, hablar de oficio en conexión con las palabras es juntar dos ideas incongruentes, que si se unen, solo pueden dar a luz a un monstruo digno de una vitrina en un museo. Inmediatamente, pues, el título de esta charla debe ser cambiado y sustituido por otro: “Un paseo alrededor de las palabras”, tal vez. Ya que cuando se le corta la cabeza a una charla, se comporta como una gallina decapitada: corre en círculos hasta que cae muerta, o eso dicen las personas que han matado gallinas. Y este debe ser el camino, o el círculo, de esta charla decapitada. Tomemos entonces como punto de partida la afirmación de que las palabras no son útiles. Eso, felizmente, no necesita mucho para probarse, ya que todos somos conscientes de ello. Cuando viajamos en metro, por ejemplo, cuando esperamos el tren en una plataforma, ahí, colgadas frente a nosotros en un letrero iluminado, están las palabras: “Pasando por Russell Square”. Miramos esas palabras, las repetimos, tratamos de imprimir ese dato útil en nuestras mentes: el próximo tren pasará por Russell Square. Lo decimos una y otra vez mientras caminamos en círculos: “Pasando por Russell Square, pasando por Russell Square”. Y entonces, mientras las repetimos, las palabras se barajan y cambian, y nos encontramos diciendo: “Pasando lejos, dice el mundo, pasando lejos…

las hojas decaen y caen, los vapores lloran su carga hacia el suelo. El hombre viene…”[6]. Y entonces nos despertamos y nos encontramos en King’s Cross.

Tomemos otro ejemplo. Escritas frente a nosotros en el vagón están las palabras: “No asomarse por la ventana”. En la primera lectura el significado útil, el significado superficial, se comunica, pero pronto, mientras miramos, las palabras se barajan, cambian, y empezamos a decir: “Ventanas, sí, ventanas, marcos abriéndose a la espuma de los peligrosos mares en las abandonadas tierras de las hadas”. Y antes de darnos cuenta de lo que estamos haciendo, nos hemos asomado por la ventana, estamos buscando a Ruth llorando entre el extraño maíz[7]. La multa por esto es de veinte libras o un cuello roto.

Esto prueba, si necesita ser probado, cuán escaso es el don natural que tienen las palabras para ser útiles. Si insistimos en forzarlas a ser útiles contra su naturaleza, vemos a nuestra costa cómo ellas nos llevan al error, cómo nos hacen tontos, cómo nos dan un golpe en la cabeza. Las palabras nos han hecho tontos de esta manera tantas veces que han probado a menudo que odian ser útiles, que no está en su naturaleza expresar una simple afirmación sino un millar de posibilidades, que lo han hecho tan a menudo que por fin, felizmente, estamos empezando a enfrentar este hecho. Estamos empezando a inventar otro lenguaje, un idioma perfecta y bellamente adaptado para expresar hechos útiles, una lengua de signos. Hay un gran maestro vivo de este lenguaje al que todos le debemos, ese autor anónimo (si es hombre, mujer o espíritu incorpóreo, nadie lo sabe) que describe hoteles en la guía Michelin. Nos quiere decir que un hotel es regular, otro es bueno y un tercero, el mejor del lugar. ¿Cómo lo hace? No con palabras; las palabras inmediatamente crearían arbustos y mesas de billar, hombres y mujeres, la luna saliendo y la larga salpicadura del mar en verano: todas cosas buenas, pero aquí no vienen al caso. Se atiene a signos: una estrella, dos estrellas, tres estrellas. Eso es todo lo que dice y todo lo que necesita decir. Baedeker lleva el lenguaje de los signos hacia el reino sublime del arte. Cuando quiere decir que un cuadro es bueno, usa una estrella, si es muy bueno, dos. Cuando, en su opinión, es una obra de genio trascendente, tres estrellas negras brillan en la página y eso es todo. Así, con un puñado de estrellas y dagas, toda la crítica de arte, toda la crítica literaria puede ser reducida al espacio de una moneda de seis peniques; hay momentos en que uno lo desearía. Pero esto sugiere que en el futuro los escritores tendrán dos lenguajes a su servicio: uno para los hechos, uno para la ficción. Cuando el biógrafo deba comunicar un hecho útil y necesario, como, por ejemplo, que Oliver Smith fue a la universidad y sacó un tercero[8] en el año 1892, lo dirá con un o hueco sobre el número cinco. Cuando el novelista se vea forzado a informarnos que

John tocó el timbre y después de una pausa abrió la puerta una criada que le dijo: “La señora Jones no está en casa”, comunicará, para nuestra gran ganancia y su propia comodidad, esta repulsiva declaración no con palabras, sino con signos, digamos, una H mayúscula sobre el número tres. Así podemos entonces esperar el día en que nuestras biografías y novelas sean cortas pero musculosas, y una empresa ferroviaria que diga “No asomarse por la ventana” en palabras estará obligada a pagar una multa de no más de cinco libras por uso impropio del lenguaje.

Las palabras, entonces, no son útiles. Ahora inquiramos su otra cualidad, su cualidad positiva, es decir, su poder para decir la verdad. De acuerdo con, una vez más, el diccionario, hay al menos tres tipos de verdad: la verdad divina o de los Evangelios, la verdad literaria y la verdad doméstica (generalmente poco halagadora). Pero considerar cada una por separado nos llevaría demasiado tiempo. Simplifiquemos entonces y afirmemos que, ya que la única prueba de la verdad es la longevidad y ya que las palabras sobreviven los cortes y los cambios del tiempo por más tiempo que otras sustancias, son, por tanto, las más verdaderas. Los edificios se caen, incluso la tierra muere. Lo que ayer era un campo de maíz es hoy una cabaña. Pero las palabras, si se usan apropiadamente, parecen capaces de vivir para siempre. ¿Cuál, entonces, podemos preguntarnos a continuación, es el uso apropiado de las palabras? No es, como hemos dicho, hacer una afirmación útil, ya que una afirmación útil solo puede significar una cosa. Y está en la naturaleza de las palabras significar muchas cosas. Tomemos esa simple oración: “Pasando por Russell Square”, que probó ser inútil porque bajo el significado superficial contenía muchos significados escondidos. La palabra “pasando” sugiere la transitoriedad de las cosas, el paso del tiempo y los cambios en la vida humana. Luego, la palabra “Russell” sugiere el ruido de las hojas y el susurro de una falda sobre el suelo pulido de la casa ducal en Bedford y la mitad de la historia de Inglaterra. Finalmente, la palabra “Square” trae a la mente la imagen, la forma de un cuadrado combinado con la sugerencia visual de la austera angularidad del estuco[9]. Así, una oración de las más simples despierta la imaginación, la memoria, el ojo y el oído; todo se combina al leerla.

Pero las palabras se combinan, se combinan inconscientemente juntas. En el momento en que separamos y enfatizamos las sugerencias como hemos hecho, se vuelven irreales y nosotros también nos volvemos irreales, especialistas, pescadores de palabras, buscadores de frases, no lectores. Al leer tenemos que permitir que los significados ocultos se mantengan ocultos, sugeridos, nunca fijados, pasando y fluyendo unos dentro de otros como algas en el lecho de un río. Pero las palabras en esa oración —“Pasando por Russell Square”—

son, por supuesto, palabras muy rudimentarias. No muestran rastros de lo extraño, del poder diabólico que poseen las palabras, no cuando se sacan de la máquina de escribir, sino cuando vienen frescas de un cerebro humano, el poder que tienen para sugerir al autor, su personalidad, su apariencia, su esposa, su familia, su casa, incluso el gato en la alfombra frente a la chimenea. ¿Por qué las palabras hacen esto? ¿Cómo lo hacen? ¿Cómo prevenir que lo hagan? Nadie lo sabe. Lo hacen sin la voluntad del autor, muchas veces en contra de ella. Ningún escritor presumiblemente desea imponer su propia triste personalidad, sus propios secretos y vicios privados al lector. Pero ¿algún escritor que no sea un mero tipógrafo ha tenido éxito en ser completamente impersonal? Siempre, inevitablemente, los conocemos tan bien como a sus libros. Tal es el poder sugestivo de las palabras, que suelen hacer de un mal libro un muy adorable ser humano y convierten un buen libro en un hombre al que apenas podemos tolerar dentro de una habitación. Incluso las palabras que tienen cientos de años de edad tienen este poder; cuando son nuevas son tan potentes que nos ensordecen al significado que quiere darles el autor, son ellas a las que vemos, ellas a las que escuchamos. Esa es una razón por la que nuestros juicios sobre los autores vivos son tan erráticos. Solo después de que el autor ha muerto, sus palabras, en cierta medida, se desinfectan, se purifican de los accidentes del cuerpo vivo.

Este poder de sugestión es una de las propiedades más misteriosas de las palabras. Todos los que alguna vez han escrito una oración deben ser conscientes o medio conscientes de ella. Las palabras, las palabras inglesas, están naturalmente llenas de ecos, de memorias, de asociaciones. Han estado dando vueltas en los labios de las personas, en sus casas, en las calles, en los campos, por muchos siglos. Y esa es una de las grandes dificultades para escribirlas hoy: están tan cargadas de significado, de memorias, que han contraído muchos matrimonios famosos. La espléndida palabra “encarnada”, por ejemplo, ¿quién puede usarla sin recordar también “mares multitudinarios”?[10]. En los viejos días, cuando el inglés era un idioma nuevo, los escritores podían inventar palabras nuevas y usarlas. Hoy en día, es fácil inventar nuevas palabras (se agolpan en nuestros labios cuando vemos algo nuevo o sentimos una sensación novedosa), pero no podemos usarlas porque el lenguaje es viejo. No se puede usar una palabra nueva en un idioma viejo por el muy obvio y misterioso hecho de que una palabra no es una entidad sola y separada, sino parte de otras palabras. No es una palabra, de hecho, hasta que es parte de una oración. Las palabras se pertenecen unas a otras, aunque, por supuesto, solo un gran escritor sabe que la palabra “encarnada” pertenece a “mares multitudinarios”. Combinar palabras nuevas con palabras viejas es fatal para la constitución de la oración. Para usar

nuevas palabras de manera apropiada, se debería inventar un nuevo idioma, y este, aunque sin duda llegaremos a ello, no es nuestro asunto en este momento. Nuestro asunto es ver qué podemos hacer con el inglés tal como es ahora. ¿Cómo podemos combinar las viejas palabras con las nuevas para que sobrevivan, para que creen belleza, para que digan la verdad? Esa es la pregunta.

Y la persona que pudiera responder eso se merecería cualquier corona de gloria que el mundo le ofreciera. Piensen en lo que podría significar que se pudiera enseñar, que se pudiera aprender el arte de la escritura. ¿Por qué? Todo libro, todo periódico podría decir la verdad, podría crear belleza. Pero hay, pareciera, algún obstáculo en el camino, algún estorbo para la enseñanza de las palabras. Porque aunque en este momento al menos cien profesores dictan cátedra sobre la literatura del pasado, al menos mil críticos reseñan la literatura del presente y cientos y cientos de hombres y mujeres jóvenes están pasando sus exámenes de literatura inglesa con las mejores notas posibles, aun así, ¿escribimos mejor, leemos mejor que hace cuatrocientos años, cuando no había cátedras, críticas, enseñanzas? ¿Es nuestra literatura georgiana un parche sobre la isabelina? ¿Entonces a quién o qué tenemos que culpar? No a nuestros profesores, no a nuestros críticos, no a nuestros escritores, sino a las palabras. Hay que culpar a las palabras. Ellas son las más salvajes, más libres, más irresponsables, más imposibles de enseñar de todas las cosas. Por supuesto, pueden atraparlas, categorizarlas y ponerlas en orden alfabético en los diccionarios. Pero las palabras no viven en los diccionarios, viven en la mente. Si quieren pruebas de esto, consideren cuán a menudo en momentos emocionantes, cuando necesitamos palabras, no encontramos ninguna. Y ahí está el diccionario, a nuestra disposición hay medio millón de palabras en orden alfabético. ¿Pero podemos usarlas? No, porque las palabras no viven en los diccionarios, viven en las mentes. Miremos de nuevo el diccionario. Hay, sin duda, obras más espléndidas que *Antonio y Cleopatra*, poemas más encantadores que “Oda a un ruiseñor” y novelas junto a las que *Orgullo* y *prejuicio* o *David Copperfield* son tonterías escritas por aficionados. Es solo cosa de encontrar las palabras correctas y ponerlas en el orden correcto. Pero no podemos hacerlo porque no viven en los diccionarios, viven en la mente. ¿Y cómo viven en la mente? Variada y extrañamente, como viven los seres humanos, alejándose y acercándose, enamorándose y apareándose. Es verdad que están menos atadas por las ceremonias y convenciones que nosotros. Las palabras reales se unen con las plebeyas. Las palabras inglesas se casan con palabras francesas, alemanas, indias, negras, si quieren hacerlo. De hecho, mientras menos preguntemos acerca del pasado de nuestra querida madre inglesa, mejor para la reputación de la dama.

Porque ella ha sido una doncella errante.

Entonces, establecer cualquier ley para tales vagabundas incorregibles es peor que inútil. Unas pocas irrelevantes reglas de gramática y ortografía son todos los límites que podemos poner. Todo lo que podemos decir, mientras miramos por encima de ellas desde el borde de esa caverna profunda, oscura y solo iluminada a intervalos en la que viven (la mente), todo lo que podemos decir acerca de ellas es que parece gustarles que la gente piense y sienta antes de usarlas, pero no que piensen y sientan acerca de ellas mismas, sino sobre algo diferente. Son altamente sensibles, se vuelven conscientes de sí mismas con facilidad. No les gusta que se discuta su pureza ni su impureza. Si se crea una Sociedad por el Inglés Puro, mostrarán su resentimiento formando otra para el inglés impuro. He ahí la violencia antinatural de mucho del habla actual, es una protesta contra los puritanos. Son altamente democráticas también; creen que una palabra es tan buena como la otra, palabras sin educación son tan buenas como palabras educadas, palabras sin cultivar como palabras cultivadas, no hay rangos o títulos en su sociedad. Tampoco les gusta que las levanten en la punta de un lápiz y las examinen por separado. Están juntas, en oraciones, en párrafos, a veces en páginas enteras a la vez. Odian ser útiles, odian ganar dinero, odian que se dicte cátedra acerca de ellas en público. En resumen, odian cualquier cosa que las fije en un significado o que las confine a una actitud, porque está en su naturaleza el cambiar.

Tal vez esta sea su peculiaridad más notoria: su necesidad de cambio. Es porque la verdad que tratan de atrapar es multifacética y la comunican siendo ellas mismas multifacéticas, brillando primero de una forma, luego de otra. Así significan una cosa para una persona, otra cosa para otra persona; son ininteligibles para una generación, evidentes para la siguiente. Y es por esta complejidad que sobreviven. Tal vez entonces una razón por la que no tenemos ningún gran poeta, novelista o crítico escribiendo hoy es que rechazamos la libertad de las palabras. Las fijamos en un significado, su significado útil, el significado que nos hace llegar al tren, el significado que nos hace pasar el examen. Y cuando las palabras son fijadas, cierran sus alas y mueren. Por último, y más enfáticamente, las palabras, como nosotros mismos, para vivir a su aire, necesitan privacidad. Indudablemente, les gusta que pensemos y les gusta que sintamos antes de usarlas, pero también les gusta que pausemos, que nos volvamos inconscientes. Nuestra inconciencia es su privacidad, nuestra oscuridad es su luz… Esa pausa se hizo, ese velo de oscuridad fue corrido, para tentar a las palabras a acercarse en uno de esos matrimonios que son imágenes perfectas y que crean belleza imperecedera. Pero no, nada de eso va a suceder esta noche. Las pequeñas desgraciadas están de mal humor,

poco serviciales, desobedientes, mudas. ¿Qué es eso que están susurrando? “¡Se acaba el tiempo! ¡Silencio!”.

ENSAYOS

EL ESTRECHO PUENTE DEL ARTE

[1927]

LA GRAN MAYORÍA de los críticos dan la espalda al presente y fijan la mirada en el pasado. Sabiamente, sin duda, no comentan sobre lo que se está escribiendo ahora; le dejan ese deber a la raza de reseñistas cuyo título parece implicar transitoriedad en ellos mismos y en los objetos que cubren. Pero uno a veces se pregunta, ¿el crítico siempre se debe al pasado, debe estar siempre mirando hacia atrás? ¿No puede de vez en cuando darse vuelta y, cubriéndose los ojos como Robinson Crusoe en la isla desierta, mirar al futuro y rastrear entre la niebla las líneas de la tierra a la que algún día tal vez llegaremos? La verdad de tales especulaciones no puede probarse, por supuesto, pero en una era como la nuestra hay una gran tentación de caer en ellas. Porque es una era en la que claramente no estamos anclados a nuestros lugares; las cosas se mueven alrededor de nosotros, nosotros mismos estamos moviéndonos. ¿No es el deber del crítico decirnos, o al menos tratar de adivinar, adonde vamos?

Obviamente, la pregunta debe reducirse de manera estricta, pero tal vez pueda ser posible en un breve período de tiempo tomar una situación de insatisfacción y dificultad y, tras examinarla, ser más capaces de adivinar la dirección en la que, cuando la hayamos superado, debemos ir.

De hecho, nadie puede leer tanta literatura moderna sin ser consciente de que cierta insatisfacción, cierta dificultad, está en nuestro camino. En todas partes los escritores están intentando lo que no pueden lograr, están forzando la forma que usan para contener un significado que le es extraño. Muchas razones pueden darse, pero aquí seleccionaremos solo una, y es el fracaso de la poesía para servirnos como les ha servido a las generaciones de nuestros ancestros. La poesía no nos presta sus servicios tan libremente como lo hizo con ellos. El gran canal para la expresión que se ha llevado tanta energía, tanto genio, parece haberse achicado o haberse dado vuelta.

Esto solo es verdad dentro de ciertos límites, por supuesto; nuestra era es rica en poesía lírica; ninguna época ha sido tan rica. Pero para

nuestra generación y la que viene, el llanto lírico de éxtasis o desesperación, que es tan intenso, tan personal y tan limitado, no es suficiente. La mente está llena de emociones monstruosas, híbridas, imposibles de manejar. Que la edad de la Tierra es 3.000.000.000 de años; que la vida humana no dura más que un segundo; que la capacidad de la mente humana no tiene límites; que la vida es infinitamente bella y repulsiva al mismo tiempo; que nuestros semejantes son adorables pero desagradables; que la ciencia y la religión han destruido la creencia entre ambas; que todos los puntos de unión están rotos, pero todavía existe algo de control. Es en esta atmósfera de duda y conflicto que los escritores ahora deben crear, y la delgada tela de la lírica no está más preparada para contener este punto de vista de lo que está el pétalo de una rosa para envolver la tosca inmensidad de una roca.

Pero cuando nos preguntamos qué ha servido en el pasado para expresar una actitud como esta, una actitud que está llena de contrastes y choques, una actitud que parece exigir el conflicto de un personaje contra otro y que al mismo tiempo necesita un poder que le dé forma, una concepción que le entregue al todo armonía y fuerza, debemos respondernos que había una forma una vez, y no era la forma de la poesía lírica: era la forma del drama, del drama poético de la época isabelina. Y esa es la única forma que parece estar muerta, más allá de cualquier posibilidad de resurrección el día de hoy.

Porque si miramos el estado de la obra en verso, debemos dudar gravemente de que alguna fuerza en la tierra pueda revivirla ahora. Ha sido practicada y sigue siendo practicada por escritores del más alto genio y ambición. Desde la muerte de Dryden, cada gran poeta parece haber tenido un *affaire* con ella. Wordsworth y Coleridge, Shelley y Keats, Tennyson, Swinburne y Browning (para solo nombrar a los muertos) han escrito obras en verso, pero ninguno ha tenido éxito. De todas las obras que escribieron, probablemente solo *Atalanta* de Swinburne y el *Prometeo* de Shelley todavía se leen, y con menos frecuencia que otras obras de los mismos autores. Todas las demás han escalado hasta las repisas superiores de nuestras bibliotecas, han puesto las cabezas bajo sus alas y se han dormido. Nadie perturba sus sueños voluntariamente.

Sin embargo, es tentador buscar alguna explicación para este fracaso en caso de que pudiera ¡luminar el futuro que estamos considerando. La razón por la cual los poetas ya no pueden escribir obras en verso se encuentra tal vez en esta dirección.

Hay una cosa vaga y misteriosa que llamamos actitud ante la vida. Todos conocemos gente (si volvemos de la literatura a la vida por un momento) que está peleada con la existencia; gente infeliz que nunca consigue lo que quiere; está confundida, se queja, está en un ángulo

incómodo desde donde ve todo torcido. Hay otros, de nuevo, que, aunque se ven perfectamente contentos, parecen haber perdido todo contacto con la realidad. Entregan todos sus afectos a perros falderos y porcelana vieja. No se interesan en nada más que en las vicisitudes de su propia salud y los altibajos del esnobismo social. Hay, sin embargo, otros que nos llaman la atención, aunque sería difícil decir por qué, por su naturaleza o por las circunstancias, están en una posición donde pueden usar sus facultades completas en cosas importantes. No son necesariamente felices o exitosos, pero hay un brío en su presencia, un interés en lo que hacen. Parecen estar completamente vivos. Esto puede ser en parte el resultado de sus circunstancias (han nacido en un ambiente que les queda cómodo), pero es más el resultado de un feliz equilibrio de cualidades en ellos mismos que les permite ver las cosas no desde un ángulo incómodo, ladeado ni distorsionado por una neblina, sino recto, en proporción; se aferran de algo duro, cuando entran en acción cortan hielo real.

De la misma forma, un escritor también tiene una actitud ante la vida, aunque es una vida distinta a las otras. Ellos también pueden pararse en un ángulo incómodo, pueden estar confundidos, frustrados, ser incapaces de lograr lo que quieren como escritores. Esto es verdad, por ejemplo, en las novelas de George Gissing. Entonces, de nuevo, pueden retirarse a los suburbios y prodigar su interés a los perros y a las duquesas: belleza, sentimentalismos, esnobismos, y eso es verdad de algunos de nuestros novelistas más exitosos. Pero hay otros que parecen, por naturaleza y circunstancias, estar ubicados de tal forma que pueden usar sus facultades libremente en cosas importantes. No es que escriban rápido o con facilidad, o que se vuelvan inmediatamente exitosos o célebres. Una está más bien intentando analizar una cualidad que está presente en la mayor parte de las grandes eras de la literatura y está más marcada en el trabajo de los dramaturgos isabelinos. Ellos parecen tener una actitud ante la vida, una posición que les permite mover sus extremidades con libertad, una vista que, aunque compuesta de todo tipo de cosas diferentes, cae en la perspectiva correcta para sus propósitos.

En parte, por supuesto, esto fue el resultado de las circunstancias. El apetito del público, no por libros, sino por el teatro; la pequeñez de los pueblos, las distancias que separaban a la gente, la ignorancia en la que vivían incluso los educados, todo esto hizo natural que la imaginación isabelina se llenara de leones y unicornios, duques y duquesas, violencia y misterio. Esto fue reforzado por algo que no podemos explicar de manera tan simple, pero que ciertamente podemos sentir. Ellos tenían una actitud ante la vida que los hacía capaces de expresarse libre y completamente. Las obras de Shakespeare no son el trabajo de una mente confusa y frustrada: son el

perfecto envoltorio elástico de su pensamiento. Sin detenerse, pasa de la filosofía a una pelea de borrachos; de canciones de amor a una discusión; de simple alegría a profunda especulación. Y es verdad que todos los dramaturgos isabelinos, aunque puedan aburrirnos —y lo hacen—, nunca nos hacen sentir que tienen miedo o que son conscientes de sí mismos o que hay algo que obstaculiza, obstruye, inhibe el libre flujo de sus mentes.

Y, sin embargo, nuestro primer pensamiento cuando abrimos una obra en verso moderna —y esto funciona para mucha de la poesía moderna— es que el escritor no está cómodo. Tiene miedo, está forzado, es consciente de sí mismo. ¡Y con qué buena razón!, podemos exclamar, porque ¿quién de nosotros está a gusto con un hombre en toga llamado Jenócrates o con una mujer envuelta en sábanas llamada Eudoxa? Pero, por alguna razón, la obra en verso moderna es siempre sobre Jenócrates y no sobre el señor Robinson; es sobre Tesalia y no sobre Charing Cross Road. Cuando los isabelinos ponían sus escenas en lugares extranjeros y hacían de sus héroes y heroínas príncipes y princesas, solo movían la escena de un lado a otro de un delgado velo. Era un recurso natural que le daba profundidad y distancia a sus figuras, pero el país seguía siendo inglés y el príncipe bohemio era la misma persona que el noble inglés. Nuestros dramaturgos en verso modernos, en cambio, parecen buscar el velo del pasado y la distancia por una razón distinta. Ellos no quieren un velo que recalque, sino una cortina que esconda; ponen su escena en el pasado porque tienen miedo del presente. Saben que si tratan de expresar los pensamientos, las visiones, las simpatías y antipatías que realmente dan vueltas por sus cerebros en el año de gracia de 1927, la decencia poética se verá violada; solo podrían tartamudear y tropezar y tal vez tendrían que sentarse o abandonar la habitación. Los isabelinos tenían una actitud que les daba completa libertad; el dramaturgo moderno no tiene actitud o tiene una tan ahogada que paraliza sus extremidades y distorsiona su visión. Por tanto, tiene que refugiarse con Jenócrates, que no dice nada o solo lo que el verso libre permite decir con decencia.

¿Podemos explicarnos un poco mejor? ¿Qué ha cambiado, qué ha pasado, qué ha puesto al escritor actual en un ángulo tal que no puede verter su mente directamente en los viejos canales de la poesía inglesa? Algún tipo de respuesta puede ser sugerida en un paseo por las calles de cualquier pueblo grande. La vieja avenida de ladrillo está dividida en cajas, cada una habitada por un ser humano diferente que ha puesto candados en sus puertas y pestillos en las ventanas para asegurar algo de privacidad, y sin embargo está unido a los demás por cables que pasan sobre su cabeza, por ondas de sonido que traspasan los techos y le hablan de batallas y asesinatos y huelgas y revoluciones

en todo el mundo. Y si entramos y le hablamos, nos encontraremos con que es un animal cauteloso, reservado y suspicaz, extremadamente consciente de sí mismo, extremadamente cuidadoso de no revelar nada sobre sí mismo. De hecho, no hay nada en la vida moderna que lo obligue a hacerlo. No hay violencia en la vida privada, somos educados, tolerantes, agradables cuando nos encontramos. La guerra incluso es llevada a cabo por compañías y comunidades en lugar de por individuos. Los duelos se han extinguido. El vínculo del matrimonio puede extenderse indefinidamente sin romperse. La persona común y corriente es más calmada, más tranquila, más autónoma de lo que solía ser.

Pero de nuevo podríamos encontrar, si diéramos un paseo con nuestro amigo, que él está extremadamente vivo ante todo: ante la fealdad, la sordidez, la belleza, la diversión. Sigue cada pensamiento sin preocuparse de a dónde lo llevará. Discute abiertamente lo que antes no se mencionaba ni siquiera en privado. Y quizá son esta libertad y esta curiosidad las causas de lo que parece ser su característica más marcada: la extraña forma en la que las cosas que no tienen relación aparente se asocian en su mente. Los sentimientos que solían venir por separado ya no lo hacen. La belleza tiene parte de fealdad; la diversión, algo de disgusto; el placer, algo de dolor. Las emociones que solían entrar enteras en su mente, ahora se rompen en el umbral.

Por ejemplo: es una noche de primavera, la luna está arriba, el ruiseñor canta, los sauces se inclinan sobre el río. Sí, pero al mismo tiempo una anciana enferma está recogiendo sus trapos grasientos en un espantoso banco de hierro. Ella y la primavera entran a su mente juntas; se unen, pero no se mezclan. Las dos emociones, unidas tan incongruentemente, se muerden y golpean al mismo tiempo. Pero la emoción que sintió Keats cuando escuchó la canción del ruiseñor es una sola, aunque pasa de la alegría por la belleza a la infelicidad por el destino de los humanos. El no hace el contraste. En su poema, el dolor es la sombra que acompaña a la belleza. En la mente moderna, la belleza no está acompañada por su sombra, sino por su opuesto. El poeta moderno habla del ruiseñor que canta “tut tut en oídos sucios”[11]. Ahí un espíritu burlón viaja codo a codo con nuestra belleza moderna y desprecia a la belleza por ser bella; da vuelta el espejo y nos muestra que su otra mejilla está picada y deforme. Es como si la mente moderna, siempre queriendo verificar sus emociones, hubiera perdido el poder de aceptar las cosas simplemente por lo que son. Indudablemente, este espíritu escéptico y desafiante ha llevado a refrescar y mover el alma. Hay una candidez, una honestidad en la escritura moderna que es bienvenida, cuando no es sumamente encantadora. La literatura moderna, que se había vuelto un poco

apasionada y olorosa con Oscar Wilde y Walter Pater, revivió instantáneamente de su languidez decimonónica cuando Samuel Butler y Bernard Shaw empezaron a quemar sus plumas y a llevarle sales a la nariz. Ella se despertó, se sentó, estornudó. Naturalmente, los poetas se asustaron.

Porque, por supuesto, la poesía ha estado siempre abrumadoramente al lado de la belleza. Ella ha insistido siempre en ciertos derechos como la rima, la métrica, la dicción poética. Ella nunca se ha usado para el propósito común de la vida. La prosa se ha puesto todo el trabajo sucio al hombro, ha respondido cartas, pagado cuentas, escrito artículos, dado discursos, servido a las necesidades de hombres de negocios, vendedores, abogados, soldados, campesinos.

La poesía se ha mantenido alejada en posesión de sus sacerdotes. Tal vez ha pagado la pena de su reclusión al ponerse un poco tiesa. Su presencia con toda la parafernalia (sus velos, sus guirnaldas, sus memorias, sus asociaciones) nos afecta en el momento en que habla. Así, cuando le pedimos a la poesía que exprese esta disonancia, esta incongruencia, este desprecio, este contraste, esta curiosidad, las emociones raras y rápidas que crecen en pequeñas habitaciones separadas, las grandes ideas generales que la civilización enseña, ella no puede moverse lo suficientemente rápido, simple o ampliamente. Su acento es muy marcado, sus maneras muy enfáticas. En lugar de eso, nos da encantadores gritos de pasión lírica; con un movimiento majestuoso del brazo, nos llama a refugiarnos en el pasado; pero no hace las paces con la mente y se lanza a sí misma sutil, rápida y apasionadamente en sus variados sufrimientos y alegrías. Byron en *Don Juan* señaló el camino, mostró cuán flexible podía ser la poesía como instrumento, pero nadie ha seguido su ejemplo ni ha usado su herramienta. Seguimos sin una obra poética.

Así reflexionamos sobre si la poesía es capaz de realizar la tarea que le estamos pidiendo. Puede ser que las emociones aquí esbozadas en tan básico esquema e impuestas a la mente moderna se sometan con más facilidad a la prosa que a la poesía. Es posible que la prosa tome (que haya, de hecho, tomado ya) algunos de los deberes que alguna vez fueron de la poesía.

Si, entonces, somos atrevidos y nos arriesgamos al ridículo y a intentar ver hacia qué dirección pareciera que nos movemos a tal velocidad, podemos adivinar que estamos yendo hacia la prosa y que en diez o quince años la prosa será usada para propósitos para los que nunca ha sido usada antes. Esa caníbal, la novela, que ha devorado tantas formas de arte, habrá para entonces devorado incluso más. Nos habremos visto forzados a inventar nuevos nombres para los libros que se esconden detrás de este título. Y es posible que haya entre estas novelas una que no sepamos cómo bautizar. Estará escrita en prosa,

pero en una prosa que tendrá muchas de las características de la poesía. Tendrá algo de la exaltación de la poesía, pero más de la cotidianeidad de la prosa. Será dramática, pero no una obra. Será leída, no actuada. Qué nombre usaremos para ella no será el tema más importante. Lo que es importante es que este libro que vemos en el horizonte podrá servir para expresar algunos de esos sentimientos que ahora parecen ser rechazados por la poesía y para encontrar el drama inhabitable para ellos. Tratemos, entonces, de acercarnos a ella e imaginar cuál puede ser su alcance y naturaleza.

En primer lugar, uno puede adivinar que será diferente a la novela tal como la conocemos ahora, principalmente porque se alejará más de la vida. Dará, como lo hace la poesía, la silueta más que el detalle. Hará poco uso del maravilloso poder del registro de los hechos, que es uno de los atributos de la ficción. Nos dirá poco sobre las casas, los ingresos, las ocupaciones de sus personajes; tendrá escasa relación con la novela sociológica o la de ambiente. Con estas limitaciones, expresará el sentir y las ideas de los personajes de cerca y vivamente, pero desde un ángulo diferente. Se parecerá a la poesía en que dará no solo o principalmente las relaciones de las personas entre ellas y sus actividades juntas, como la novela ha hecho hasta ahora, sino que también mostrará la relación de la mente con las ideas generales y su soliloquio. Porque bajo el dominio de la novela hemos escudriñado una parte de la mente de cerca y hemos dejado otra sin explorar. Hemos llegado a olvidar que una gran e importante parte de la vida consiste en las sensaciones que nos generan ciertas cosas como las rosas y los ruiseñores, el amanecer, la puesta de sol, la vida, la muerte y el destino; nos olvidamos de que pasamos mucho tiempo durmiendo, soñando, pensando, leyendo, solos; no estamos exclusivamente ocupados en nuestras relaciones personales; todas nuestras energías no están absortas en ganarnos la vida. El novelista psicológico ha tendido demasiado a limitar la psicología a la psicología de las interacciones personales; deseamos a veces escapar del incesante y despiadado análisis del enamoramiento y del fin del amor, de lo que Tom siente por Judith y de lo que Judith siente o no por Tom. Deseamos ideas, sueños, imaginaciones y poesía.

Y esa es una de las glorias que nos dan los dramaturgos isabelinos. El poeta siempre es capaz de transcender la particularidad de la relación de Hamlet y Ofelia y darnos su cuestionamiento, no solo de su propio destino personal, sino del de toda la vida humana. En *Medida por medida*, por ejemplo, hay partes de extrema sutileza psicológica mezcladas con profundas reflexiones, tremendas imaginaciones. Y, sin embargo, vale la pena notar que si bien Shakespeare nos entrega esta profundidad, esta psicología, al mismo tiempo no intenta darnos otras cosas por ciertas. Las obras no sirven

como “sociología aplicada”. Si tuviéramos que depender de ellas para saber sobre las condiciones sociales y económicas de la vida isabelina, estaríamos a la deriva, sin esperanzas.

En estos aspectos, entonces, la novela o la variedad de la novela que se escribirá en el futuro tomará algunos de los atributos de la poesía. Mostrará las relaciones del hombre con la naturaleza, el destino, su imaginación, sus sueños. Pero también mostrará el desprecio, el contraste, la pregunta, la cercanía y la complejidad de la vida. Tomará el molde de esa extraña aglomeración de cosas incongruentes: la mente moderna.

Por tanto, se llevará al pecho las preciosas prerrogativas del democrático arte de la prosa: su libertad, su arrojo, su flexibilidad. Porque la prosa es tan humilde que puede ir a todas partes; ningún lugar es demasiado bajo, demasiado sórdido o demasiado mezquino para que entre. Es infinitamente paciente, también humildemente codiciosa. Puede lamer con su larga lengua pegajosa los más pequeños fragmentos de hechos y juntarlos en el más sutil laberinto, y escuchar en silencio en las puertas tras las cuales solo se escucha un murmullo, un susurro. Con toda la flexibilidad de una herramienta en constante uso, puede seguir las vueltas y registrar los cambios que son típicos de la mente moderna. Con Proust y Dostoievski detrás de nosotros, debemos estar de acuerdo en esto.

Pero podemos preguntar: ¿puede la prosa, adecuada como es para lidiar con lo común y lo complejo, puede la prosa decir las cosas simples que son tan tremendas? ¿Mostrar las emociones repentinas que son tan sorprendentes? ¿Puede cantar la elegía o el himno amoroso o gritar de terror o alabar a la rosa, al ruiseñor o a la belleza de la noche? ¿Puede saltar de pronto al corazón de su tema como lo hace el poeta? No lo creo. Es el castigo que debe pagar por haber dejado los conjuros y misterios con la rima y la métrica. Es verdad que los escritores de prosa son atrevidos, están constantemente forzando su instrumento para intentarlo. Pero uno siempre siente algo de incomodidad ante la presencia del parche púrpura o el poema en prosa. La objeción al parche púrpura, sin embargo, no es su color, sino que es un parche. Recordemos, por ejemplo, “Una distracción con un silbato de un penique”, de Meredith en *Richard Feverel*[12]. Con cuánta torpeza, cuán enfáticamente empieza con un verso poético roto: “Dorados yacen los prados; dorados corren los arroyos; dorado-rojizo sobre los troncos de los pinos. El sol baja a la tierra y camina por los campos y las aguas”. O recordemos la famosa descripción de la tormenta al final de *Villette* de Charlotte Bronté. Estos pasajes son elocuentes, líricos, espléndidos; se leen bien al cortarlos e introducirlos en una antología, pero en el contexto de la novela nos hacen sentir incómodos. Porque tanto Meredith como Charlotte Bronté

se consideraban novelistas; se acercaron a la vida; nos llevaron a esperar el ritmo, la observación y la perspectiva de la poesía. Sentimos el tirón y el esfuerzo, estamos medio despiertos de ese trance de consentimiento e ilusión en el que nuestro sometimiento al poder de la imaginación del escritor es más completo.

Pero ahora consideremos otro libro, que, aunque escrito en prosa y llamado novela, adopta desde el principio una actitud diferente, un ritmo distinto, que se aleja de la vida y nos lleva a esperar una perspectiva diferente: *Tristram Shandy*. Es un libro lleno de poesía, pero nunca la notamos; es un libro manchado con púrpura, y sin embargo no parece emparchado. Aquí, no obstante, el humor está siempre cambiando, no hay un tirón ni una sacudida en ese cambio que nos despierte de las profundidades del consentimiento y la creencia. En el mismo aliento, Sterne se ríe, desprecia, suelta alguna obscenidad indecente y continúa con un párrafo como este:

> *El Tiempo se desvanece con demasiada rapidez: cada letra que escribo me habla de la velocidad con que la vida sigue a mi pluma; sus días y sus horas son más preciosos, mi querida Jenny, que los rubíes en tu cuello; vuelan sobre nuestras cabezas como nubes ligeras en un día ventoso, para nunca más volver; todo se precipita: mientras tú te rizas ese mechón, ¡mira!, se hace gris*; y *cada vez que te beso la mano para decirte adiós, y cada ausencia que sigue, son preludios de esa separación eterna que pronto habremos de padecer. ¡Que el cielo se apiade de nosotros!*
>
> *Capítulo IX*
>
> *Ahora, lo que el mundo crea de esa exclamación, no me importa nada.*

Y sigue con su tío Toby, el cabo, la señora Shandy y el resto.

Ahí, uno ve, la poesía está cambiando fácil y naturalmente hacia la prosa, la prosa se vuelve poesía. Parándose un poco alejado, Sterne toca con ligereza la imaginación, el ingenio, la fantasía y, estirándose entre las ramas donde crecen estas cosas, con naturalidad y sin duda voluntariamente, abandona su derecho a los vegetales más sustanciosos que crecen en la tierra.

Porque, desafortunadamente, parece ser cierto que es inevitable renunciar a algo. No se puede cruzar el estrecho puente del arte llevando todas sus herramientas en las manos. Debemos dejar algunas atrás o se nos caerán en medio del río, o, lo que es peor, perderemos el equilibrio y nos ahogaremos.

Así, entonces, esta variedad sin nombre de la novela se escribirá alejándose de la vida, porque de esta manera se puede obtener una visión más amplia de ciertas características importantes de ella; se

escribirá en prosa, porque la prosa, si se la libera del trabajo de bestia de carga que tantos novelistas innecesariamente le imponen, llevando montones de detalles, kilos de hechos, la prosa así tratada se mostrará capaz de alzarse desde el suelo, no con un salto, sino deslizándose y dando vueltas, y de mantenerse al mismo tiempo en contacto con las diversiones e idiosincrasias del carácter humano en la vida diaria.

Todavía queda, sin embargo, una pregunta más. ¿Puede la prosa ser dramática? Es obvio, por supuesto, que Shaw e Ibsen han usado la prosa dramáticamente con mucho éxito, pero ellos han sido fieles a la forma dramática. Uno podría profetizar que esta forma no será la que el dramaturgo poético del futuro encontrará útil para sus necesidades. Una obra en prosa es muy rígida, muy limitada, muy enfática para sus propósitos. Deja caer por sus rendijas la mitad de las cosas que quiere decir. No puede comprimir en diálogo todo el comentario, todo el análisis, toda la riqueza que quiere entregar. Y aun así ambiciona el explosivo efecto emocional del drama: quiere hacer sangrar a sus lectores, no solo acariciar y hacer cosquillas a sus susceptibilidades intelectuales. La soltura y frescura de *Tristram Shandy*, por más que rodee y flote maravillosamente alrededor de personajes como el tío Toby y el cabo Trim, no intenta alcanzar y ordenar a estas personas en contraste dramático entre ellas. Por lo tanto, será necesario que el autor de este exigente libro imponga a sus tumultuosas y contradictorias emociones el poder generalizador y simplificador de una imaginación estricta y lógica. El tumulto es vil; la confusión es odiosa; todo en una obra de arte debería ser controlado y ordenado. Su esfuerzo será para generalizar y dividir. En lugar de enumerar detalles, moldeará bloques. Sus personajes así tendrán un poder dramático que los personajes detallados de la ficción contemporánea suelen sacrificar en favor de la psicología. Y entonces, aunque esto es escasamente visible —tan lejos está del borde del horizonte—, uno puede imaginar que habrá extendido el alcance de su interés para dramatizar alguna de esas influencias que juegan un rol tan importante en la vida, y que sin embargo hasta ahora se han escapado del novelista: el poder de la música, el estímulo de la luz, el efecto que tienen sobre nosotros las formas de los árboles o el juego de colores, las emociones que crean en nosotros las multitudes, los oscuros terrores, la intoxicación del vino. Cada momento es el centro y punto de reunión de un extraordinario número de percepciones que aún no se han expresado. La vida es siempre e inevitablemente mucho más rica que quienes tratamos de expresarla.

Pero no es necesario tener el gran regalo de la profecía para estar seguros de que quien intente hacer lo que se ha presentado aquí necesitará todo su valor. La prosa no va a aprender un nuevo paso ante los deseos del primero que llegue. Aun así, si los signos de los

tiempos valen para algo, se está sintiendo la necesidad de nuevos desarrollos. Es seguro que hay dando vueltas por Inglaterra, Francia y Estados Unidos autores que están tratando de liberarse de unas ataduras que se han vuelto incómodas para ellos. Autores que están intentando ajustar sus actitudes para ubicarse una vez más con facilidad y naturalmente en una posición donde sus poderes puedan dedicarse por completo a cosas importantes. Y es cuando un libro nos llama la atención por el resultado de esta actitud en lugar de por su belleza o por su brillantez que sabemos que tiene en él las semillas de una existencia duradera.

LAS MUJERES Y LA FICCIÓN

[1929]

EL TITULO DE ESTE artículo puede ser leído de dos maneras: puede aludir a las mujeres y la ficción que escriben o a las mujeres y la ficción que se escribe sobre ellas. La ambigüedad es intencional, ya que para lidiar con las mujeres como escritoras es deseable la mayor elasticidad posible; es necesario dejar espacio para lidiar con otras cosas además de su trabajo, ya que su obra está influida por condiciones que no tienen nada que ver con el arte.

La investigación más superficial respecto a la escritura de mujeres inmediatamente hace surgir un sinfín de preguntas. ¿Por qué, nos preguntamos, no hubo un continuo de escritura de mujeres antes del siglo xviii? ¿Por qué después ellas escribieron habitualmente como hombres y, en el curso de esa escritura, produjeron, una después de la otra, algunos de los clásicos de la ficción inglesa? ¿Y por qué su arte tomó entonces —y hasta cierto punto lo sigue haciendo— la forma de ficción?

Al pensar un poco, nos daremos cuenta de que estamos haciendo preguntas para las que solo obtendremos como respuesta más ficción. La respuesta ahora está encerrada en viejos diarios, escondida en antiguos cajones, medio eliminada en las memorias de las mayores. Se encuentra en las vidas de la oscuridad, en aquellos pasillos de la historia casi sin iluminación, donde las figuras de generaciones de mujeres son apenas percibidas. Porque sabemos poco acerca de las mujeres. La historia de Inglaterra es la historia de la línea masculina, no de la femenina. De nuestros padres siempre sabemos algún hecho, alguna distinción. Fueron soldados o fueron marinos; ocuparon ese puesto o hicieron tal ley. Pero de nuestras madres, nuestras abuelas, nuestras bisabuelas, ¿qué queda? Nada, si no la tradición. Una era hermosa, otra era pelirroja, a otra la besó una reina. No sabemos nada de ellas, excepto sus nombres y las fechas de sus matrimonios y el número de hijos que tuvieron.

Entonces, si deseamos saber por qué en algún momento específico las mujeres hicieron esto o lo otro, por qué no escribieron nada, por

qué, por otra parte, escribieron obras maestras, es extremadamente difícil de decir. Cualquiera que quiera rebuscar entre esos viejos papeles, que quiera dar vuelta la historia hacia el otro lado y así construir una imagen fiel de la vida diaria de la mujer común en la época de Shakespeare, en la época de Milton, en la época de Johnson, podría no solo escribir un libro asombrosamente interesante, sino que también le daría al crítico un arma de la que ahora carece. La mujer extraordinaria depende de la mujer común. Solo cuando sepamos cuáles eran las condiciones de vida de la mujer promedio (el promedio de hijos, si tenía dinero propio, un cuarto propio, si tenía ayuda para criar a su familia, si tenía sirvientes, si las tareas domésticas eran su labor), podremos evaluar la forma de vida y la experiencia de vida posible para la mujer común y entender el éxito o el fracaso de la mujer extraordinaria como escritora.

Extraños espacios de silencio parecen separar un período de actividad del siguiente. Estaban Safo y un pequeño grupo de mujeres escribiendo poesía en una isla griega seiscientos años antes del nacimiento de Cristo. Ellas se callaron. Entonces, alrededor del año 1000, encontramos a una mujer de la corte, la dama Murasaki, que escribió una muy larga y hermosa novela en Japón. Pero en Inglaterra, durante el siglo xvi, cuando los dramaturgos y poetas estaban más activos, las mujeres estaban mudas. La literatura isabelina era exclusivamente masculina. Luego, a fines del siglo xviii y principios del xix, encontramos a mujeres escribiendo de nuevo (esta vez en Inglaterra) con extraordinaria frecuencia y éxito.

La ley y las costumbres son, por supuesto, las principales responsables de estas extrañas intermitencias de silencio y habla. Cuando una mujer estaba sujeta, como en el siglo xv, a ser golpeada y empujada por la habitación si no se casaba con el hombre elegido por sus padres, la atmósfera espiritual no era favorable para la creación de obras de arte. Cuando se la casaba sin su consentimiento con un hombre que entonces se convertía en su amo y señor, “hasta donde las leyes y costumbres lo permitieran”, como en la época de los Estuardo, es posible que tuviera poco tiempo y menos apoyo para escribir. El inmenso efecto del entorno y la sugestión en la mente recién empezamos a entenderlo en nuestra época psicoanalítica. De nuevo, con memorias y cartas para ayudarnos, estamos empezando a entender lo anormal del esfuerzo necesario para producir una obra de arte, y qué tipo de refugio y apoyo requiere la mente del artista. Estos hechos nos los aseguran las vidas y cartas de hombres como Keats, Carlyle y Flaubert. Por tanto, es claro que la extraordinaria explosión de la ficción a principios del siglo xix en Inglaterra estuvo acompañada de innumerables pequeños cambios en la ley, las costumbres y los modales. Las mujeres del siglo xix tenían cierto ocio,

tenían cierta educación. Ya no era una excepción para las mujeres de las clases medias y altas elegir a sus propios maridos. Y es significativo que de las cuatro grandes mujeres novelistas (Jane Austen, Emily Brontë, Charlotte Brontë y George Eliot), ninguna haya tenido hijos y dos fueran solteras.

Aun así, a pesar de que es claro que la prohibición de la escritura ha sido levantada, todavía hay, pareciera, una presión considerable para que las mujeres escriban novelas. No hay cuatro mujeres más distintas en genio y carácter que estas cuatro. Jane Austen no tenía nada en común con George Eliot; George Eliot era lo opuesto a Emily Brontë. Y aun así, todas fueron entrenadas para la misma profesión; todas, cuando escribieron, crearon novelas.

La ficción era, como todavía lo es, la forma más fácil de escribir para una mujer. No es difícil, tampoco, encontrar la razón. Una novela es la forma de arte menos concentrada. Una novela puede tomarse o abandonarse con más facilidad que una obra de teatro o un poema. George Eliot dejaba su trabajo para cuidar a su padre. Charlotte Brontë abandonaba su pluma para sacar los ojos de las papas. Y viviendo como lo hacía en la sala de estar, rodeada de gente, una mujer estaba entrenada para usar su mente en la observación y el análisis de personalidades. Estaba entrenada para ser una novelista y no una poeta.

Incluso en el siglo xix, una mujer vivía casi exclusivamente en su habitación y sus emociones. Y esas novelas decimonónicas, destacables como eran, estaban profundamente influenciadas por el hecho de que las mujeres que las escribieron estaban excluidas de ciertos tipos de experiencia. Que las vivencias tienen gran influencia en la ficción es indiscutible. La mejor parte de las novelas de Conrad, por ejemplo, habría sido destruida si hubiera sido imposible para él ser un marinero. Si sacamos todo lo que Tolstói sabía de la guerra como soldado, de la vida y la sociedad como un joven rico cuya educación le daba acceso a todo tipo de experiencias, *Guerra y paz* quedaría increíblemente empobrecida.

Y, sin embargo, *Orgullo y prejuicio, Cumbres borrascosas, Villette* y *Middlemarch* fueron escritas por mujeres a quienes se les negó forzosamente toda experiencia salvo esa que podía encontrarse en una sala de clase media. Ninguna vivencia de primera mano de la guerra, la navegación, la política o los negocios era posible para ellas. Incluso su vida emocional estaba estrictamente regulada por las leyes y las costumbres. Cuando George Eliot se aventuró a vivir con el señor Lewes sin ser su esposa, la opinión pública se escandalizó. Bajo su presión, ella se retiró a una reclusión suburbana que, inevitablemente, tuvo los peores efectos posibles sobre su trabajo. Escribió que a menos que las personas le preguntaran por voluntad propia si podían ir a

verla, no las invitaba. Al mismo tiempo, en el otro extremo de Europa, Tolstói estaba viviendo una vida libre como soldado, con hombres y mujeres de todas las clases, por la que nadie lo censuraba y de la cual sus novelas absorbieron mucho de su asombrosa envergadura y vigor.

Pero las novelas de mujeres no se vieron afectadas solo por el necesariamente angosto rango de la experiencia del escritor. Mostraban, al menos en el siglo xix, otra característica que puede rastrearse hasta el sexo del autor. En *Middlemarch* y en *Jane Eyre*, somos conscientes no solo de la personalidad del novelista como somos conscientes de la personalidad de Charles Dickens, sino también somos conscientes de la presencia de una mujer, de alguien que resiente el tratamiento de su sexo y clama por sus derechos. Esto le da a la escritura de mujeres un elemento que está completamente ausente en la escritura masculina, a menos que, de hecho, se trate de un hombre trabajador, un negro, o alguien que por alguna otra razón sea consciente de una discapacidad. Introduce una distorsión y es con frecuencia la causa de debilidad. El deseo de clamar por una causa personal o de hacer de un personaje un portavoz de algún descontento o agravio personal siempre tiene un efecto angustioso, como si el lugar al que se dirige la atención del lector se volviera doble en lugar de simple.

El genio de Jane Austen y Emily Brontë nunca es más convincente que en su poder para ignorar estos reclamos y solicitudes y seguir su camino imperturbable ante el escarnio o la censura. Pero se necesita una mente muy serena o muy poderosa para resistir la tentación de la rabia. El ridículo, la censura, la certeza de la inferioridad de una forma u otra que fueron prodigados sobre las mujeres que practicaban un arte provocaban naturalmente tales reacciones. Uno ve el efecto en la indignación de Charlotte Brontë, en la resignación de George Eliot. Una y otra vez lo encontramos en el trabajo de las autoras menores, en su elección de temas, en su autoafirmación antinatural, en su docilidad antinatural. Aún más, la insinceridad se cuela casi inconscientemente. Adoptan una mirada de deferencia a la autoridad. La visión se vuelve demasiado masculina o demasiado femenina, pierde su perfecta integridad y, con eso, su más esencial cualidad como obra de arte.

El gran cambio que se ha introducido en la escritura de mujeres es, al parecer, un cambio de actitud. La escritora ya no está amargada. No está enojada. No está pidiendo y protestando mientras escribe. Nos estamos acercando, si no hemos llegado ya, al tiempo en que su trabajo tendrá poca o nula influencia externa que lo perturbe. Ella será capaz de concentrarse en su visión sin distracciones del exterior. La distancia que una vez estuvo al alcance del genio y la originalidad solo ahora se está acercando al alcance de las mujeres comunes. Por

tanto, la novela promedio de una mujer es mucho más genuina y mucho más interesante de lo que era hace cien o incluso cincuenta años.

Pero todavía es verdad que antes de que una mujer pueda escribir exactamente como quiere, tiene muchas dificultades que enfrentar. Para empezar, están las dificultades técnicas —tan simples, en apariencia; en realidad, tan complicadas— de que la misma forma de la oración no calza con ella. Es una oración hecha por hombres, demasiado suelta, demasiado pesada, demasiado pomposa para ser usada por una mujer. Y, sin embargo, en una novela, que cubre tanto terreno, un tipo común y corriente de oración tiene que ser encontrado para llevar al lector fácil y naturalmente de un lado del libro al otro. Y esto una mujer debe hacerlo por sí misma, alterando y adaptando la oración actual hasta escribir una que tome la forma natural de su pensamiento sin aplastarlo o distorsionarlo.

Pero eso, después de todo, es solo un medio para un fin, y el fin solo sigue siendo posible de alcanzar cuando una mujer tiene el coraje para superar los obstáculos y la determinación para ser honesta consigo misma. Porque una novela es, después de todo, una declaración sobre mil objetos distintos, humanos, naturales, divinos; es un intento de relacionarlos unos con otros. En toda novela de mérito estos distintos elementos deben mantenerse en su lugar con la fuerza de la visión del autor. Pero tienen otro orden, que es el orden que se les impone por convención. Y como los hombres son los árbitros de esa convención, como han establecido un orden de valores, así también, ya que la ficción se basa principalmente en la experiencia, estos valores perduran ahí en gran medida.

Es probable, sin embargo, que tanto en la vida como en el arte los valores de una mujer no sean los valores de un hombre. Por tanto, cuando una mujer escriba una novela, ella descubrirá que está deseando perpetuamente alterar los valores establecidos, hacer serio lo que parece insignificante para un hombre y trivial lo que para él es importante. Y es por eso, por supuesto, que ella será criticada; porque los críticos del sexo opuesto estarán genuinamente confundidos y sorprendidos por el intento de alterar la escala de valores actual y será vista no solo como una mera diferencia de visión, sino como una visión que es débil, trivial o sentimental, porque difiere de la suya.

Pero aquí también las mujeres están empezando a ser más independientes de la opinión. Están empezando a respetar su propio sentido de los valores. Y es por esta razón que los temas de sus novelas empiezan a mostrar ciertos cambios. Están menos interesadas, pareciera, en ellas mismas; por otra parte, están más interesadas en otras mujeres. A principios del siglo xix, las novelas escritas por mujeres eran en gran parte autobiográficas. Uno de los motivos que

las llevó a escribir fue el deseo de exponer su propio sufrimiento, de reclamar por su propia causa. Ahora que este deseo ya no es tan urgente, están empezando a explorar su propio sexo, a escribir de sí mismas como nadie ha escrito de ellas antes, ya que, por supuesto, hasta muy recientemente, las mujeres en la literatura eran creación de los hombres.

Aquí de nuevo hay dificultades que superar, ya que, si se puede generalizar, no solo las mujeres se someten con menos facilidad a la observación que los hombres, sino que también sus vidas son menos probadas y examinadas por los procesos comunes de la vida. Muy a menudo, no queda nada tangible del día de una mujer. La comida que se ha cocinado ya se comió; los niños que se han criado salieron al mundo. ¿Dónde cae el interés? ¿Cuál es el punto saliente del que se aferra la novelista? Es difícil decirlo. Su vida tiene un carácter anónimo que es confuso y desconcertante en extremo. Por primera vez, este oscuro país está empezando a ser explorado en la ficción y, al mismo tiempo, una mujer también tiene que registrar los cambios en las mentes de las mujeres y en los hábitos que la apertura de las profesiones ha introducido. Ella ha tenido que observar cómo las vidas dejan de vivirse bajo la tierra, tiene que descubrir qué nuevos colores y sombras se están mostrando en ellas ahora que están expuestas al mundo exterior.

Si, entonces, una tratara de resumir la personalidad de la ficción de mujeres en el momento presente, diría que es valiente, es sincera, se mantiene cerca de lo que las mujeres sienten. No está amargada. No insiste en su femineidad. Pero, al mismo tiempo, un libro de una mujer no está escrito como un hombre lo hubiera escrito. Esas cualidades son mucho más comunes de lo que eran, y le dan, incluso a obras de segunda y tercera categoría, el valor de la verdad y el interés de la sinceridad.

Pero además de estas buenas cualidades, hay dos que demandan una discusión más profunda. El cambio que ha convertido a la mujer inglesa de una influencia sin descripción, fluctuante y vaga, en una votante que gana un sueldo, una ciudadana responsable, le ha dado, tanto en su vida como en su arte, un giro hacia lo impersonal. Sus relaciones ahora no son solo emocionales, son intelectuales y políticas. El viejo sistema que la condenaba a mirar las cosas de soslayo, con los ojos entornados o a través de los ojos de su marido o hermano, ha dado lugar a los intereses directos y prácticos de una mujer que debe actuar por sí misma, y no simplemente influir en los actos de otros. Por tanto, su atención se está dirigiendo lejos del centro personal que la enfocaba exclusivamente hacia el pasado, hacia lo impersonal, y sus novelas se vuelven naturalmente más críticas de la sociedad y menos analíticas de las vidas individuales.

Podemos esperar que el oficio de tábanos del Estado, que ha sido durante mucho tiempo una prerrogativa masculina, ahora se entregue también a las mujeres. Sus novelas lidiarán con males y remedios sociales. Sus hombres y mujeres no serán observados solo en la relación emocional entre unos y otros, sino también en la forma en que se adhieren y chocan en grupos, clases y razas. Ese es un cambio de cierta importancia. Pero hay otro aún más interesante para quienes prefieren las mariposas a los tábanos (es decir, el artista al reformador). La gran impersonalidad de las vidas de las mujeres fomentará el espíritu poético, y es en la poesía que la ficción de las mujeres sigue siendo débil. Las llevará a estar menos absortas en los hechos y dejar de estar contentas con registrar con increíble precisión los más mínimos detalles que caen bajo su propia observación. Ellas mirarán más allá de las relaciones políticas y personales, hacia las preguntas más amplias que la poesía trata de solucionar: nuestro destino y el significado de la vida.

Por supuesto, la base de la actitud poética está fundada, en gran parte, sobre cosas materiales. Depende del ocio y de un poco de dinero, y de la oportunidad que brindan el dinero y el ocio para observar de modo impersonal y desapasionado. Con dinero y ocio a su servicio, las mujeres naturalmente estarán más ocupadas de lo que hasta ahora ha sido posible en el arte de las letras. Crearán un uso más sutil del instrumento de la escritura. Su técnica se volverá más audaz y más rica.

En el pasado, la virtud de la escritura de mujeres cayó muchas veces en su divina espontaneidad, como la canción del mirlo o del tordo. No la habían aprendido, venía del corazón. Pero era también, y mucho más a menudo, parloteo y chismes, mera charla derramada sobre el papel y dejada secar en pozas y manchas. En el futuro, con tiempo y libros y un pequeño espacio en casa para ellas, la literatura se volverá para las mujeres, así como para los hombres, un arte a estudiar. El don de las mujeres se entrenará y fortalecerá. La novela dejará de ser el vertedero de las emociones personales. Se transformará, más que ahora, en una obra de arte como cualquier otra y se explorarán sus recursos y limitaciones. De aquí solo hay un paso corto a la práctica de las artes sofisticadas, hasta ahora tan poco practicadas por las mujeres, a la escritura de arte y crítica, de historia y biografía. Y eso, si consideramos la novela, también será una ventaja; porque además de mejorar la calidad de la novela en sí misma, también alejará a los extraños que se han sentido atraídos a la ficción por su accesibilidad aunque sus corazones están en otra parte. De esta manera, la novela se liberará de esos excedentes de la historia y de los hechos que, en nuestro tiempo, la han deformado.

Entonces, si podemos profetizar, las mujeres llegarán a escribir

menos novelas, pero mejores; y no solo novelas, sino también poesía, crítica e historia. Pero en esto, seguramente, uno está mirando hacia esa edad dorada, tal vez fabulosa, en que las mujeres tendrán lo que por tanto tiempo se les ha negado: ocio, dinero y un cuarto propio.

PERSONALIDADES

[1948]

"DEBO SACAR LAS *Cartas de amor* de Keats, aunque confieso que hay algo en su personalidad, una especie de aroma casi físico que emana de él, que no puedo soportar". Esa era la opinión de J. A. Symonds, una opinión claramente fuera de moda en el presente y, aparte de esa circunstancia, suficientemente destacable en sí misma. La mayoría de las personas exclamarían que, si alguna vez hubo un ser humano querible, con el que uno quisiera vivir, caminar o viajar por el extranjero, ese era Keats. Era bastante más bajo que el promedio, tenía unos hombros quizá demasiado anchos para su tamaño y su mirada brillaba con inspiración, pero al mismo tiempo expresaba el mayor respeto, la mayor consideración por los sentimientos de los demás. Era vigoroso pero gentil en todos sus movimientos, usaba impecables zapatos negros, pantalones de estribo y un abrigo que estaba un tanto desgastado en las costuras. Sus ojos eran de un café cálido y anhelante, tenía manos anchas y los dedos, a diferencia de la mayoría de los artistas, eran cuadrados en las puntas. Así podríamos seguir, página tras página, aunque no sea muy relevante para nuestro propósito. Porque el punto que queremos destacar es que ya tenemos una imagen de Keats, y tenemos el mismo agrado o desagrado personal por él que el que tendríamos por un amigo que hemos visto hace una hora en el autobús que va de Holborn a Ludgate Hill. Symonds también recibió una impresión de extrema viveza, aunque de mal gusto, y tanto su impresión como la nuestra, aunque afectan nuestros sentimientos sobre la poesía, no están causadas directamente por ella, aunque su origen parece complicado de explicar. "Qué cosa más curiosa es ese sabor indefinible de la personalidad —continúa Symonds—, la sugerencia de cualidades físicas, del olor del hombre, en su inconsciente y espontánea autodeterminación, que atrae o repele tan poderosamente y que está en la raíz del amor o el disgusto". Cuánto de ella, si la consideramos, entra en nuestros sentimientos por los libros y qué difícil es estar segura de que la sensación de la presencia física del autor, con todo lo que eso implica, no colorea

nuestro juicio de su obra. Aun así, los críticos nos dicen que debemos ser impersonales al escribir y, por tanto, impersonales al leer. Tal vez es verdad, y puede ser que los más grandes pasajes de la literatura tengan algo de la impersonalidad que pertenece a nuestras emociones en su punto más álgido. El gran poeta y el amante son representativos, en cierta manera anónimos. Pero estos son temas con altura. Mi propósito al hablar de esta visión anticuada de Keats es confesar prejuicios similares; en parte, como acto de expiación por malas prácticas críticas, y, en parte, para ver si acaso, cuando las exponemos, podemos encontrarles el sentido.

Me parece posible que nuestras actitudes hacia la literatura griega, tan extrañas en su reverencia, servilismo, aburrimiento, quejas e incomodidad, pueda deberse a que no tenemos una idea, o tenemos una idea muy débil, de las personalidades de los dramaturgos griegos. Los académicos pueden contradecir esto. Para ellos, Esquilo puede ser tan real como un hombre en un autobús, tan real como Keats mismo, pero, en ese caso, ellos han fracasado especialmente en expresar lo que sienten sobre la imaginación popular. Cierro los ojos y convoco a Esquilo ante mí, pero todo lo que veo es un venerable anciano envuelto en una sábana y sentado en un zócalo de mármol bajo el sol. Un águila vuela en el azul. De repente, de su pico suelta una gran piedra. Esta golpea a Esquilo en la nuca, le parte el cráneo y eso es todo. Algo similar pasa con Safo, quien saltó de un acantilado hacia el mar. Ambas anécdotas tienen un aura estéril y académica, algo desprendido y opaco. Si las transferimos a nuestros días e imaginamos a Tennyson asesinado en las escaleras de la catedral de San Pablo por un águila que se escapó —aunque eso es muy fantasioso, mejor imaginemos que lo atropella un taxi— o a George Eliot agarrando sus faldas y saltando de un precipicio, la diferencia entre nuestra actitud hacia la literatura griega y la inglesa es evidente de inmediato. Si estas catástrofes les hubieran sucedido a nuestros grandes autores, conoceríamos una multitud de datos adicionales: cómo sucedió, qué dijeron, qué vestían y cómo se veían. Bibliotecas de comentarios y psicología se habrían creado desde ahí, y nos hubiéramos visto forzados a leer *In Memoriam* y *Middlemarch* a través de ese velo. No puede negarse que los griegos tienen ciertas ventajas sobre nosotros en ese aspecto, al igual que en otros. El lector común resiente la desnudez de su literatura. No hay anécdotas que investigar, nada personal a mano para ayudarnos, no queda nada más que la literatura misma, separada de nosotros por el tiempo y el lenguaje, no vulgarizada por asociación, limpia de contaminación, pero alejada y aislada. Este es un destino feliz para una literatura, si no fuera seguido por el hecho de que pocas personas la leen y quienes lo hacen se vuelven un poco parecidos a los sacerdotes, inevitablemente solitarios y puros, leen con

más ingenio pero con menos humanidad que la gente común, y así dejan algo afuera: el carácter, la personalidad "que está en la raíz misma del amor y del disgusto", que suponemos está ahí, pero que, excepto por algunos vistazos, nunca podemos encontrar por nuestra cuenta. Somos intolerablemente exigentes. Unos pocos académicos pacientes, encerrados en sus estudios, ¿qué pueden hacer por nosotros? Tal vez deberíamos leer colectivamente, los educados junto con los ignorantes, por generaciones, como hemos leído a Shakespeare, para llegar a ese tipo de relación.

Pero cuando Shakespeare es mencionado directamente, nos viene a la mente la opinión popular de que él es, de todos los grandes, el menos conocido. De hecho, poco se sabe de su biografía, pero es indudable que la mayoría de las personas tiene un sentimiento hacia él que difícilmente tendrían hacia Esquilo. Nunca ha habido un ensayo sobre *Hamlet* que no muestre, con cierta confianza, la visión del autor de "Shakespeare el hombre". Aun así, Shakespeare es un caso muy curioso. Sin duda, uno tiene la certeza de conocerlo, pero es tan fugaz como intensa. Uno cree que lo ha fijado para siempre, lo vuelve a mirar y algo parece retenido. Todas las preconcepciones se ven falsas. Lo que era Shakespeare puede, después de todo, haber sido Hamlet, o uno mismo, o la poesía. Estos grandes artistas logran imbuirse por completo en su obra y, al mismo tiempo, consiguen universalizar su identidad de tal manera que, aunque sentimos a Shakespeare en todas partes, no podemos atraparlo en ningún lugar o momento particular. Es más simple analizar un ejemplo mucho más pequeño de la misma cualidad. Está Jane Austen, manoseada, calificada, anotada, aumentada, viviendo casi en la memoria reciente, y aun así tan inescrutable en su pequeña manera como Shakespeare en su modo vasto. Ella te adula y te engatusa con la promesa de la intimidad y, en el último momento, está el mismo vacío. ¿Son esos los ojos de Jane Austen o es un vaso, un espejo, una cuchara de plata al sol? Las personas a las que más admiramos como escritores, entonces, tienen algo que nos elude, algo enigmático e impersonal en ellos. Se alzan lentamente hacia las alturas y desde ahí brillan. No ganan fama directamente, no están expuestos a la alternancia de alabanzas y culpa que nace de las pasiones y prejuicios de nuestros corazones. Al desvalijar sus cajones, descubrimos poco acerca de ellos. Todo ha sido destilado en sus libros. La vida es delgada, modesta, descolorida, como leche azul descremada en el fondo del jarro. Son los artistas imperfectos, que nunca logran decir todo en sus libros, quienes ejercen el poder de la personalidad sobre nosotros.

Esto estaría bien si pudiéramos cuadrarlo con los hechos, pero, desafortunadamente, con Keats, como el ejemplo del tipo de escritor cuya personalidad nos afecta, no podemos hacerlo. Debemos entonces

ser humildes y confesar nuestros gustos y disgustos por autores cuyos libros son tan variados y tan poco responsables de nuestros gustos como la gente de carne y hueso. Algunos se muestran, otros se esconden, independientemente de su grandeza. Aquí está Jane Austen, una gran autora, como todos coincidimos, pero con la que, por mi parte, no me gustaría estar sola en una habitación. Hay una sensación de significado retenido, una sonrisa ante algo no visto, una atmósfera de perfecto control y cortesía mezclada con algo finamente sarcástico, que, si no estuviera dirigida hacia las cosas en general en lugar de hacia individuos, sería casi maliciosa. Esto, pienso, haría preocupante encontrársela en casa. Por otro lado, Charlotte Bronté, tan fácilmente agitada por la oportuna mención del duque de Wellington, tan vehemente, irracional y cáustica, sería más fácil de conocer, más fácil, me parece, de amar. Sus mismos defectos crean una brecha a través de la cual una llega a la intimidad. Es el hecho de que a una le gusta la gente a pesar de sus defectos y le gustan los defectos porque son suyos, lo que hace que desconfíe de la crítica y se despierte, después de intentarlo, horrorizada en medio de la noche. Recordaremos que Charlotte Bronté hizo el ridículo cuando presentó a una baronesa y a un lacayo en las páginas de *Jane Eyre*. La señora Humphrey Ward señala lo absurdo de la escena y ¿en qué pozo sin fondo de iniquidad empujamos eternamente a la señora Humphrey Ward por esa misma observación? De nuevo, nadie ha escrito peor inglés que el señor Hardy en algunas de sus novelas: engorroso, tieso, feo e inexpresivo, sí. Pero, al mismo tiempo, tan expresivo de algo atractivo para nosotros en el propio señor Hardy que no lo cambiaríamos por la perfección de Sterne en sus mejores momentos. Se pinta con sus alrededores, se vuelve literatura. Estos son los pasajes que sus admiradores tienden a imitar, y cuando se separan de su carácter, se ve claramente lo malos que son. Pero no necesitamos disculparnos por las injusticias hacia autores de ese calibre. Es cuando nos encontramos sacudidos por las pasiones —al juzgar la obra de nuestros contemporáneos— que debemos estar en guardia. No sé cómo nosotros, que no podemos sostener la atención del lector y divagamos capítulo tras capítulo en disquisiciones descoloridas, al mismo tiempo intentamos impresionarlo con tanto disgusto por nuestra personalidad que se eriza ante la sola mención de nuestros nombres. Pero es un hecho. El legado de una novela insignificante es a menudo una extraña sensación del carácter del autor, un bosquejo fantasioso de sus circunstancias, una disposición al gusto o al disgusto que logra meterse en el texto y posiblemente falsifica su significado. ¿O acaso solo leemos con todas nuestras facultades cuando nos aferramos también a esta impresión?

PINTURAS

[1925]

PROBABLEMENTE ALGUN PROFESOR HAYA escrito un libro al respecto, pero no nos ha llegado. “El amor por las artes”, ese sería más o menos el título que llevaría y trataría de los coqueteos entre la música, las letras, la escultura y la arquitectura y los efectos que las artes han tenido entre ellas a lo largo de las épocas. De acuerdo con su investigación, pareciera ser que la literatura ha sido siempre la más sociable e impresionable de ellas: que la escultura influyó en la literatura griega, la música en la isabelina, la arquitectura en la inglesa del siglo xviii y ahora, sin duda, estamos bajo el dominio de la pintura. Si todas las pinturas modernas fueran destruidas, un crítico del siglo xxi podría deducir solo de la obra de Proust la existencia de Matisse, Cézanne, Derain y Picasso. Podría decir con los libros que tiene delante que los pintores más originales y poderosos deben haber estado cubriendo lienzo tras lienzo, apretando tubo tras tubo, en la habitación de al lado.

Aun así, es extremadamente difícil señalar el punto exacto en que la pintura se hace presente en el trabajo de un autor tan completo. En escritores parciales e incompletos es mucho más fácil detectarla. El mundo ahora está lleno de tullidos, víctimas del arte de la pintura que retrata manzanas, rosas, vajilla, granadas, duraznos y jarras de vidrio como las palabras pueden pintarlas, lo que, por supuesto, no está muy bien. Podemos decir con certeza que un autor cuya escritura apela principalmente a los ojos es un mal escritor; que si al describir, digamos, una reunión en un jardín, describe rosas, lirios, claveles y las sombras sobre el pasto de tal manera que podemos verlos, pero no permite que se infiera de ellos ideas, motivos, impulsos y emociones, quiere decir que es incapaz de usar su medio para el propósito para el que fue creado, y es, como escritor, un hombre sin piernas.

Pero es imposible acusar de esto a Proust, Hardy, Flaubert o Conrad. Ellos usan los ojos sin que esto signifique impedimento alguno para sus plumas y los usan como ningún novelista antes que ellos. Páramos y bosques, mares tropicales, barcos, puertos, calles, salas de

estar, flores, ropas, actitudes, efectos de la luz y la sombra, todo esto nos han dado con una precisión y sutileza que nos hace exclamar que ahora por fin los autores han empezado a usar los ojos. De hecho, ninguno de estos autores se detiene por un momento para describir un jarrón de cristal como si fuera un fin en sí mismo; los jarrones sobre las chimeneas siempre se ven a través de los ojos de las mujeres en la habitación. La escena completa, por más sólida y pictórica que sea su construcción, siempre está dominada por una emoción que nadie tiene que ver con el ojo. Pero es el ojo el que ha fertilizado el pensamiento, es el ojo, en Proust sobre todo, el que viene a ayudar a los otros sentidos, se combina con ellos y produce efectos de extrema belleza o de una sutileza hasta entonces desconocida. Aquí tenemos una escena en un teatro, por ejemplo. Tenemos que entender las emociones del joven hacia la dama en el palco de abajo. Con abundancia de imágenes y comparaciones, nos hace apreciar las formas, los colores, la fibra y textura misma de los asientos de terciopelo y los vestidos de las damas y la opacidad o el brillo, el destello o color de la luz. Al mismo tiempo que nuestros sentidos beben todo esto, nuestras mentes se adentran lógica e intelectualmente en la oscuridad de las emociones del joven, mientras estas se ramifican y modulan y estiran cada vez más, penetrando finalmente en la profundidad, desapareciendo en un fragmento de significado que ya no podríamos seguir si no fuera porque repentinamente, de destello en destello, metáfora tras metáfora, el ojo ilumina la cueva oscura y nos muestra las formas firmes y tangibles de los pensamientos corpóreos que cuelgan como murciélagos en la oscuridad primitiva donde la luz nunca antes los ha tocado.

Un escritor entonces necesita un tercer ojo cuya función sea ayudar a los otros sentidos cuando estos decaen. Pero es extremadamente dudoso que aprenda algo directamente de la pintura. De hecho, parece ser verdad que los escritores son, de todos los críticos de pintura, los peores: los más prejuiciosos, los que realizan las reflexiones más distorsionadas. Si los abordamos en galerías de arte, desarmamos sus sospechas y logramos que nos digan honestamente qué es lo que les agrada en los cuadros, confesarán que no es el arte de pintar en absoluto. No están ahí para entender los problemas del arte del pintor. Están detrás de algo que pueda ayudarlos a ellos mismos. Es solo así que pueden convertir esas largas galerías de cámaras de tortura, aburridas y desesperantes, en avenidas sonrientes, lugares agradables llenos de aves, santuarios donde el silencio reina supremo. Libres de seguir su propio camino, de elegir y seleccionar a voluntad, encuentran las pinturas modernas, dicen, muy útiles, muy estimulantes. Cézanne, por ejemplo. No hay otro pintor más provocador para el sentido literario, porque sus cuadros están tan

provocadoramente satisfechos de ser pintados, que el pigmento mismo, dicen, parece desafiarnos, presionar algún nervio para estimular, para excitar. Esa pintura, por ejemplo, explican (parados frente a un paisaje rocoso hendido en crestas color ópalo como si lo hubiera hecho un martillo gigante, silencioso, sólido, sereno), incita palabras en nuestro interior, donde no pensábamos que existieran; sugiere formas donde nunca habíamos visto nada más que aire. Mientras miramos, las palabras empiezan a levantarse con sus débiles extremidades en la pálida frontera de la tierra sin lenguaje humano, a hundirse de nuevo en desesperación. Las lanzamos como redes en una costa rocosa y hostil, se desvanecen y desaparecen. Es en vano, es fútil, pero nunca podemos resistir la tentación. Los pintores silenciosos, Cézanne y el señor Sickert, nos hacen sentir tontos tan a menudo como pueden.

Pero los pintores pierden sus poderes cuando intentan hablar directamente. Pueden decir lo que quieran sombreando verdes en azules, poniendo bloque sobre bloque. Deben hilar sus hechizos como la caballa detrás del vidrio del acuario: muda, misteriosa. Pero una vez que los dejamos sacar el vidrio y empezar a hablar, el hechizo se rompe. Una pintura que cuenta historias es tan patética y ridicula como un truco realizado por un perro. Solo lo aplaudimos porque sabemos que es tan difícil para un pintor contar una historia con su pincel como para un perro ovejero balancear una galleta en el hocico. El *Doctor Johnson en el Mitre* está mucho mejor contado por Boswell; en pintura, el ruiseñor de Keats está mudo; con media hoja de papel podemos contar todas las historias de todas las pinturas del mundo.

Sin embargo, admiten caminando alrededor de la galería, incluso cuando no nos tientan a los esfuerzos heroicos que han producido tantos monstruos abortados, las imágenes son cosas muy agradables. Hay mucho que aprender de ellas. Esa pintura del pantano en un día ventoso nos muestra con mucha más claridad de lo que nosotros podríamos ver por nuestra cuenta los verdes, los plateados, los arroyos corriendo, los sauces borrascosos temblando en el viento, y nos hace intentar buscar frases para ellos, incluso nos sugiere una figura tendida entre los juncos o saliendo por la puerta de la granja con botas de agua e impermeable. Esa naturaleza muerta, siguen —apuntando a un jarro de atizadores al rojo vivo—, es para nosotros lo que un filete de ternera es para un inválido, una orgía de sangre y sustento, tan hambrientos estamos con nuestra dieta de delgadas palabras impresas en negro. Anidamos en sus colores, nos alimentamos con el amarillo, el rojo y el dorado hasta que nos caemos, nutridos y satisfechos. Nuestro sentido del color parece milagrosamente afilado. Nos llevamos esas rosas y los atizadores al rojo vivo con nosotros por días, pensando en ellos una y otra vez en palabras. De un retrato, también,

casi siempre obtenemos algo que vale la pena tener: la habitación de alguien, su nariz o sus manos, algún pequeño efecto de carácter o circunstancia, alguna tontería para poner en los bolsillos y llevárnosla. Pero, de nuevo, el pintor de retratos no debe intentar hablar: no debe decir “esto es maternidad, eso es inteligencia”. Lo máximo que puede hacer es golpear la pared de la habitación o el vidrio del acuario. Debe acercarse mucho, pero algo siempre debe separarlo de nosotros.

Hay artistas, por supuesto, que nacen acertando. Apenas vemos un cuadro de Degas con una bailarina atándose las zapatillas de media punta, exclamamos: “¡Qué ingenioso!”, exactamente como si hubiéramos leído un discurso de Congreve. Degas aísla una escena y la comenta exactamente como un gran autor cómico aísla y comenta, pero en silencio, sin infringir ni por un instante las reticencias de la pintura. Nos reímos, pero no con los músculos que se ríen al leer. La señorita Lessore tiene el mismo extraño y curioso poder. ¡Qué ingeniosos son sus caballos de circo, o sus grupos parados con binoculares, o sus violinistas en el foso de la orquesta! ¡Cómo estimula nuestra sensación del propósito y la alegría de vivir al acertar desde el otro lado de la pared! Matisse acierta, Derain acierta, el señor Grant acierta; Picasso, Sickert y la señora Bell, por otro lado, son mudos como caballas.

Pero los escritores han dicho lo suficiente. Sus conciencias están intranquilas. Nadie sabe mejor que ellos, murmuran, que esta no es la forma de mirar cuadros, que son libélulas irresponsables, meros insectos, niños destruyendo sin motivo obras de arte, arrancando pétalo tras pétalo. En resumen, mejor que se vayan, porque aquí, remando a través de las aguas, bajo la luna, abstracto, contemplativo, viene un pintor, y metiéndose lo que han robado en los bolsillos, arrancan. No vaya a ser que los atrapen en sus maldades y los hagan sufrir el más extremo de los castigos, la más exquisita de las torturas: obligarlos a mirar cuadros junto a un pintor.

ANATOMÍA DE LA FICCIÓN

[1919]

A VECES EN LAS FERIAS rurales pueden haber visto a un profesor en una plataforma exhortando a los campesinos a acercarse y comprar sus píldoras milagrosas. Cualquiera sea la enfermedad, ya sea del cuerpo o de la mente, él tiene un nombre para ella y una cura; y si dudan de él, sacará un diagrama en el que apuntará con una varilla las distintas partes de la anatomía humana, balbuceando tan rápido largas palabras en latín, que la primera persona se tambalea con timidez hacia adelante y luego otra, y toman sus tabletas y se las tragan esperanzados. “El joven aspirante al arte de la ficción que sabe que es un realista incipiente", vocifera el señor Hamilton desde su plataforma, y los realistas incipientes avanzan y reciben (porque el profesor es generoso) cinco pastillas con nueve sugerencias para tratamiento en casa. En otras palabras, les dan cinco "preguntas de repaso” para responder y se les aconseja leer nueve libros o partes de libros.

1. Defina la diferencia entre realismo y romanticismo.
2. ¿Cuáles son las ventajas y desventajas del método realista?
3. ¿Cuáles son las ventajas y desventajas del método romántico?

Ese es el tipo de cosas en las que trabajan en casa y con tanto éxito, que una versión “revisada y ampliada” del libro ha sido publicada en el décimo aniversario de la primera edición. En los Estados Unidos, evidentemente, el señor Hamilton se considera un muy buen profesor y sin duda hay un montón de testimonios sobre la milagrosa naturaleza de sus remedios. Pero consideremos: el señor Hamilton no es un profesor, nosotros no somos crédulos campesinos y la ficción no es una enfermedad.

En Inglaterra, hemos caído en el hábito de decir que la ficción es un arte. No nos han enseñado a escribir novelas, la disuasión es nuestro incentivo más común. Y aunque tal vez los críticos han

“deducido y formulado los principios generales del arte de la ficción”, han hecho su trabajo tan bien como una empleada doméstica hace el suyo: han limpiado después de que se acabara la fiesta. La crítica rara vez o nunca se aplica a los problemas del momento actual. Por otro lado, cualquier buen novelista, vivo o muerto, tiene algo que decir acerca de ellos, aunque suele decirlo de un modo muy indirecto, diferente para distintas personas y diferente en distintas etapas del desarrollo de la misma persona. Así, si cualquier cosa es esencial, es esencial leerla con los propios ojos. Pero, a decir verdad, el señor Hamilton nos ha enfermado con el estilo didáctico. Nada parece ser esencial a excepción de un conocimiento elemental del abecé, y es agradable recordar que Henry James, cuando dictaba, prescindía incluso de eso. Aun así, si tenemos un gusto natural por los libros, es probable que después de leer *Emma*, por ejemplo, se nos ocurran algunas reflexiones sobre el arte de Jane Austen: el modo exquisito en el que un incidente releva a otro; cuán definitivamente, al no decir algo, lo dice; cuán sorprendentes, por tanto, son sus frases expresivas cuando aparecen. Entre las oraciones, al margen de la historia, una pequeña forma de algo se construye. Pero aprender de los libros es un negocio caprichoso en el mejor de los casos, y la enseñanza es tan vaga y mutable que, al final, lejos de llamar a los libros o “románticos” o “realistas”, uno está más inclinado a pensar en ellos como se piensa en las personas: muy mezcladas, muy distintas, muy poco parecidas entre sí. Pero esto no serviría para el señor Hamilton. De acuerdo con él, toda obra de arte se puede desarmar y las piezas pueden nombrarse y numerarse, dividirse y subdividirse y ponerse en orden de precedencia, como los órganos internos de un sapo. Así, aprendemos cómo armarlos de nuevo; eso es, según el señor Hamilton, aprender a escribir. Está la complicación, el nudo mayor, y la explicación; los métodos inductivos y deductivos; lo cinético y lo estático; lo directo y lo indirecto con subdivisiones de lo mismo; connotación, anotación, ecuación personal y denotación; secuencia lógica y sucesión cronológica. Todas las partes de la rana y es posible seguir diseccionándolas. Tomemos por ejemplo el caso del énfasis. Hay once tipos de énfasis. Énfasis por posición final, por posición inicial, por pausa, por proporción directa, por proporción inversa, por iteración, por antítesis, por sorpresa, por suspenso. ¿No están cansados ya? Pero consideremos a los estadounidenses. Ellos han escrito una historia once veces, con distinto tipo de énfasis en cada una. De hecho, el libro del señor Hamilton nos enseña mucho acerca de los estadounidenses.

Aun así, como el señor Hamilton nota de vez en cuando, se puede diseccionar a la rana, pero no se puede hacerla saltar. Hay, desafortunadamente, algo llamado vida. Se dan instrucciones para

impartir vida a la ficción tales como “entrénate rigurosamente para nunca aburrirte” y para cultivar “una vivaz curiosidad y permanente simpatía”. Pero es evidente que al señor Hamilton no le gusta la vida y, con un museo tan ordenado como el suyo, ¿quién puede culparlo? Ha encontrado la vida muy problemática y, si lo consideramos, bastante innecesaria, ya que, después de todo, existen los libros. Pero las ideas del señor Hamilton acerca de la vida son tan iluminadoras que deben mostrarse en sus propias palabras:

> Tal vez en el mundo actual no deberíamos nunca molestarnos en hablar con provincianos analfabetos; y aun así no sentimos que sea un desperdicio de tiempo y energía encontrarnos con ellos en las páginas de *Middlemarch*. Por mi parte, siempre he evitado, en la vida real, encontrarme con el tipo de personas que aparecen en *Vanity Fair* de Thackeray, y aun así me parece no solo interesante, sino beneficioso asociarme con ellos a lo largo de toda la extensión de una novela bastante larga.

“Provincianos analfabetos”, “interesante pero beneficioso”, “un desperdicio de tiempo y energía”. Ahora, después de mucho merodear y de trabajo doloroso, al fin estamos en el camino correcto. Durante mucho tiempo, pareció que nada podía premiar a los estadounidenses por haber escrito once temas sobre los once tipos de énfasis. Pero ahora percibimos vagamente que hay algo que se puede ganar con la flagelación diaria del cerebro exhausto. No es un título, no tiene nada que ver con el placer o con la literatura; pero parece que el señor Hamilton y su trabajadora banda ven más allá del horizonte un círculo de iluminación superior, el cual, si solo siguen leyendo por el tiempo suficiente, podrán conseguir. Cada libro demolido es un hito superado. Los libros en idiomas extranjeros cuentan dos veces. Y un libro como este es de la naturaleza de una tesis para enviar al supremo examinador, quien podría ser, por lo que sabemos, el fantasma de Matthew Arnold. ¿Será admitido el señor Hamilton? ¿Pueden ellos tener el corazón para rechazar a alguien tan ardiente, tan polvoriento, tan valioso, tan sin aliento? ¡Ay! Miren estas citas; consideren sus comentarios acerca de ellas: “El murmullo de innumerables abejas”. A la palabra “innumerable”, que denota al intelecto meramente “incapaz de ser numerado”, se le hace, en esta conexión, sugerir a los sentidos el murmullo de las abejas. Los crédulos campesinos podrían haberle dicho más que eso. No es necesario citar lo que él dice acerca de “marcos de ventana mágicos” y la "iniquidad del olvido”. ¿No hay ahí, en la página 208, una definición de estilo?

No, el señor Hamilton nunca será admitido. Él y sus discípulos

deberán trabajar para siempre en las arenas del desierto y el círculo de iluminación se hará, nos tememos, más y más tenue y se alejará en el horizonte. Es curioso descubrir, después de escribir la oración anterior, cuán poco avergonzada está una de ser, en lo que concierne a la literatura, una esnob absoluta.

EL ARTE DE LA BIOGRAFÍA

[1939]

I

DECIMOS "El arte de la biografía", pero al mismo tiempo nos preguntamos: ¿es la biografía un arte? Quizá la pregunta es tonta y poco generosa, por cierto, considerando el placer entusiasta que los biógrafos nos han dado. Pero la pregunta se hace tan a menudo que debe haber algo detrás de ella. Ahí está cuando abrimos una nueva biografía, proyectando su sombra sobre las páginas, y parece haber algo mortal en esta sombra, ya que, después de todo, de la multitud de vidas de las que se escribe, ¡qué pocas sobreviven!

Pero la razón de estas altas tasas de mortalidad, podría argumentar el biógrafo, es que la biografía, comparada con las artes de la poesía y la ficción, es un arte joven. El interés en nosotros mismos y en otras personas es un desarrollo tardío de la mente humana. No fue hasta el siglo xviii en Inglaterra que esta curiosidad se expresó al escribir sobre las vidas de individuos privados. Solo en el siglo xix la biografía creció y se volvió enormemente prolífica. Si es verdad que solo ha habido tres grandes biógrafos (Johnson, Boswell y Lockhart), la razón, se argumenta, es que el tiempo era escaso; y la excusa, que el arte de la biografía ha tenido poco tiempo para establecerse y desarrollarse, ciertamente viene de los libros de texto. Tentador como es explorar la razón (esto es, ¿por qué el ser que escribe un libro de prosa viene a existir tantos siglos después del ser que escribe un poema, por qué Chaucer precedió a Henry James?), es mejor dejar esa pregunta imposible de responder y así pasar a la siguiente razón para la falta de obras maestras. Es que el arte de la biografía es la más restringida de todas las artes. Tenemos las pruebas a mano. Aquí está el prefacio en el que Smith, que ha escrito la vida de Jones, toma su oportunidad para agradecer a viejos amigos que le han prestado cartas y, "por último, si bien no menos importante", a la señora Jones, la viuda, por la ayuda "sin la cual —escribe— esta biografía no podría haber sido

escrita”. En cambio, el novelista señala en su prefacio: “Todos los personajes en este libro son ficticios”. El novelista es libre, el biógrafo está amarrado.

Ahí, tal vez, nos acercamos a esa pregunta tan difícil y, de nuevo, tal vez imposible de responder: ¿qué queremos decir cuando llamamos a un libro una obra de arte? En cualquier caso, aquí hay una distinción entre la biografía y la ficción, una prueba de que difieren en el material del que están hechas. Una está construida con la ayuda de amigos y de hechos, la otra se crea sin más restricciones que las que el artista, por razones que le parecen bien, decide obedecer. Esa es una distinción, y hay una buena razón para pensar que en el pasado los biógrafos no la consideraban solo una diferencia, sino también una bastante cruel.

La viuda y los amigos imponían tareas difíciles. Supongamos, por ejemplo, que el hombre genial era inmoral, de mal carácter y le tiraba las botas por la cabeza a la criada. La viuda diría: “Aun así lo amaba, era el padre de mis hijos, y el público, que ama sus libros, no debe verse decepcionado bajo ningún concepto. Cúbralo, omita”. El biógrafo obedecía. Y así, las biografías victorianas son como las estatuas de cera que se preservan en la abadía de Westminster, que son acarreadas en procesiones funerarias por las calles, efigies que solo tienen una semejanza superficial con el cuerpo en el ataúd.

Entonces, al final del siglo xix, hubo un cambio. De nuevo por razones difíciles de descubrir, a las viudas se les amplió la mente, el público se volvió más atento. La efigie ya no transmitía convicción ni satisfacía la curiosidad. El biógrafo ciertamente ganó una medida de libertad. Al menos podía insinuar que había cicatrices y arrugas en la cara del muerto. El Carlyle de Froude no es de ninguna manera una máscara de cera pintada con mejillas rosadas. Y luego de Froude estuvo sir Edmund Gosse, quien se atrevió a decir que su propio padre era un ser humano falible. Después de Edmund Gosse, en los primeros años de este siglo, llegó Lytton Strachey.

II

La figura de Lytton Strachey es tan importante en la historia de la biografía que compele a una pausa, ya que sus tres libros famosos, *Victorianos eminentes, La reina Victoria* y *Elizabeth y Essex*, son de tal estatura que muestran tanto lo que puede hacer la biografía como lo que no puede hacer. Así, sugieren muchas respuestas posibles a la pregunta de si la biografía es un arte, y si no lo es, por qué falla. Lytton Strachey nació como autor en un momento afortunado. En

1918, cuando hizo su primer intento, la biografía con sus nuevas libertades fue una forma que le ofreció grandes atractivos. Para un escritor como él, que había deseado escribir poesía u obras de teatro, pero dudaba de su poder creativo, la biografía parecía ofrecer una alternativa promisoria. Porque al menos era posible decir la verdad acerca de los muertos, y la época victoriana fue rica en figuras interesantes, muchas de las cuales habían sido groseramente deformadas por las efigies que se habían hecho sobre ellas. Recrearlas, mostrar quiénes eran en verdad, era una tarea que requería dones análogos a los del poeta o el novelista, pero sin pedir ese poder inventivo que él mismo sentía que le faltaba.

Valía la pena intentarlo. Y la rabia y el interés que despertaron sus cortos estudios sobre Victorianos eminentes demostraban que él era capaz de hacer que Manning, Florence Nightingale, Gordon y los demás vivieran como no vivían desde que efectivamente existían. Una vez más, eran el centro de la discusión. ¿Gordon realmente bebía o fue eso una invención? ¿Recibió Florence Nightingale la Orden del Mérito en su dormitorio o en su salita de estar? Lytton Strachey agitó al público a pesar de que una guerra bullía en Europa, y suscitó un interés impresionante para temas tan minúsculos. La rabia y la risa se mezclaban y las ediciones se multiplicaban.

Pero estos fueron estudios cortos con algo del énfasis excesivo y el escorzo de las caricaturas. En las vidas de las dos grandes reinas, Elizabeth y Victoria, intentó una tarea mucho más ambiciosa. La biografía nunca había tenido una oportunidad más justa para mostrar todo lo que podía hacer. Ahora la ponía a prueba un escritor que era capaz de aprovechar las libertades ganadas por la biografía: era temerario, había probado su brillantez y había aprendido su oficio. El resultado arroja bastante luz acerca de la naturaleza de la biografía. ¿Quién puede dudar, después de releer ambos libros, uno después del otro, que *Victoria* es un triunfo mientras que *Elizabeth*, en comparación, es un fracaso? Pero parece también, al compararlas, que no fue Lytton Strachey quien falló: fue el arte de la biografía. En *Victoria*, trató la biografía como un oficio, se sometió a sus limitaciones. En *Elizabeth*, trató la biografía como un arte, ignoró sus limitaciones.

Pero debemos preguntarnos cómo hemos llegado a esta conclusión y qué razones la apoyan. En primer lugar, es claro que las dos reinas presentan problemas muy diferentes para su biógrafo. Acerca de la reina Victoria, todo se sabe. Todo lo que hizo, casi todo lo que pensó, era de conocimiento popular. Nunca nadie ha sido verificado tan de cerca ni autenticado con más exactitud que la reina Victoria. El biógrafo no podía inventarla, porque en todo momento algún documento estaba a mano para chequear su invención. Y escribiendo

sobre Victoria, Lytton Strachey se sometió a las condiciones. Usó todo el poder del biógrafo para seleccionar y relacionar, pero se mantuvo estrictamente dentro del mundo de los hechos. Cada afirmación fue verificada, cada dato autentificado. Y el resultado es una vida que, muy posiblemente, hará por la vieja reina lo mismo que Boswell hizo por el viejo escritor de diccionarios. En el futuro, la reina Victoria de Lytton Strachey será la reina Victoria, tal como el Johnson de Boswell es ahora el doctor Johnson. Las otras versiones se desvanecerán y desaparecerán. Era una hazaña prodigiosa y, sin duda, luego de lograrla, el autor estaba ansioso por ir más allá. Estaba la reina Victoria, sólida, real, palpable. Pero, sin duda, ella era limitada. ¿Acaso la biografía no podía producir algo de la intensidad de la poesía, algo del entusiasmo del teatro, y al mismo tiempo mantener la peculiar virtud que pertenece a los hechos, su realidad sugestiva, su propia creatividad?

La reina Elizabeth parecía prestarse perfectamente al experimento. Muy poco se sabía sobre ella. La sociedad en la que vivía era tan lejana que los hábitos, los motivos, incluso las acciones de la gente de esa época estaban inmersas en la extrañeza y oscuridad. “¿Por qué arte vamos a abrirnos camino hacia esos espíritus extraños? ¿Hacia esos cuerpos aún más extraños? Cuanto mayor es la claridad con que los percibimos, más remoto se vuelve ese universo singular”, señaló Lytton Strachey en una de las primeras páginas. Aun así, evidentemente había una “historia trágica” yaciendo dormida, medio revelada, medio escondida, en la historia de la reina y Essex. Todo parecía prestarse a la escritura de un libro que combinara las ventajas de los dos mundos, que diera al artista la libertad de inventar, pero ayudara a la creación con el apoyo de los hechos, un libro que no fuera solo una biografía, sino una obra de arte.

Sin embargo, esta combinación no funcionó; los hechos y la ficción se rehusaron a mezclarse. Elizabeth nunca se volvió real en el sentido en que la reina Victoria había sido real, pero tampoco se volvió ficticia en el sentido en que Cleopatra o Falstaff lo son. La razón parece ser que muy poca información era de dominio público, se vio obligado a inventar, pero al mismo tiempo algo se sabía, su invención fue revisada. La reina, entonces, se mueve en un mundo ambiguo, entre el hecho y la ficción, ninguno encarnado ni incorpóreo. Hay una sensación de vacío y esfuerzo, de una tragedia sin crisis, de personajes que se encuentran, pero no chocan.

Si este diagnóstico es verdad, nos vemos forzados a decir que el problema está en la biografía misma. Esta impone condiciones, y esas condiciones son que debe estar basada en hechos. Y por hechos en biografía entendemos hechos que puedan ser verificados por otras personas además del artista. Si inventa hechos como un artista o si

crea hechos que nadie puede verificar e intenta combinarlos con hechos del otro tipo, se destruyen el uno al otro.

El propio Lytton Strachey parece haberse dado cuenta en *Reina Victoria* de la necesidad de esta condición y haberse sometido a ella instintivamente. “Los primeros cuarenta y dos años de la vida de la reina —escribió— están iluminados por una gran y variada cantidad de información auténtica. Con la muerte de Alberto, un velo desciende”. Y cuando con la muerte de Alberto descendió el velo y la información auténtica falló, él supo que el biógrafo debía seguir la corriente. “Debemos estar satisfechos con un breve y sumario relato”, escribió; y despachó los últimos años brevemente. Pero la mayor parte de la vida de Elizabeth fue vivida tras un velo mucho más tupido que los últimos años de Victoria. Aun así, ignorando su propia admisión, continuó escribiendo, no un relato breve y sumario, sino un libro completo acerca de los espíritus extraños y los cuerpos aún más extraños sobre los que faltaba información auténtica. Como él mismo demostró, el intento estaba condenado al fracaso.

III

Parece, entonces, que cuando el biógrafo se quejaba de estar amarrado por amigos, cartas y documentos, estaba apuntando a un elemento necesario para la biografía y a que esta es una limitación necesaria. El personaje inventado vive en un mundo libre donde los hechos son verificados por una sola persona: el propio artista. Su autenticidad yace en la verdad de su propia visión. El mundo creado por esa visión es más raro, más intenso y más completamente unificado que el mundo que está hecho a grandes rasgos con información auténtica proporcionada por otras personas. Y es por esta diferencia que los dos tipos de hechos no se mezclan: si llegan a tocarse, se destruyen mutuamente. Nadie, parece ser la conclusión, puede mezclar lo mejor de dos mundos: debe elegir y debe atenerse a su elección.

Pero, aunque el fracaso de *Elizabeth y Essex* lleva a esta conclusión, ese fracaso, por haber sido el resultado de un aventurado experimento llevado a cabo con magnífica destreza, guía el camino hacia nuevos hallazgos. Si hubiera sobrevivido, Lytton Strachey[13] seguramente hubiera explorado él mismo la veta que abrió. Las cosas como son, nos ha mostrado el camino que otros pueden seguir. El biógrafo está amarrado por los hechos, eso es así, pero si es así, tiene derecho a todos los hechos que estén disponibles. Si Jones le tiraba las botas por la cabeza a la criada, tenía una amante en Islington o fue encontrado borracho en una zanja tras una noche de libertinaje, el biógrafo debe

ser libre de decirlo, al menos hasta donde la ley de difamación y el sentimiento humano lo permitan.

Pero estos hechos no son como los hechos de la ciencia, que una vez descubiertos son siempre los mismos. Estos están sujetos a cambios de opinión, las opiniones cambian con los tiempos. Lo que se consideraba un pecado, se sabe ahora, a la luz de los hechos descubiertos por los psicólogos, que fue quizá mala suerte, tal vez una curiosidad o ni la una ni la otra, sino una debilidad irrelevante sin mayor importancia de una forma u otra. El énfasis en el sexo ha cambiado dentro de lo que podemos recordar. Esto lleva a la destrucción de una buena cantidad de material que aún oscurece los verdaderos rasgos del rostro humano. Muchos de los viejos títulos de capítulos (vida universitaria, matrimonio, carrera) se han mostrado como distinciones arbitrarias y artificiales. La verdadera corriente de la existencia del héroe tomó, muy posiblemente, un curso diferente.

Por tanto, el biógrafo debe ir por delante del resto de nosotros, como el canario de los mineros, probando la atmósfera, detectando falsedades, irrealidades y la presencia de convenciones obsoletas. Su sentido de la verdad debe mantenerse vivo y en puntas de pie. Pero de nuevo, ya que vivimos en una era en la que los periódicos, las cartas y los diarios apuntan mil cámaras a todos los personajes y desde todos los ángulos, el biógrafo debe estar preparado para aceptar versiones contradictorias de la misma cara. La biografía debe ampliar su alcance colgando espejos en los rincones. Y, sin embargo, toda esta diversidad traerá, no un disturbio confuso, sino una unidad más rica. Y de nuevo, ya que sabemos tanto que antes solía desconocerse, la pregunta que ahora inevitablemente se hace es si solo deberían registrarse las vidas de los grandes hombres. ¿Acaso alguien que ha vivido y dejado un registro de su vida no es digno de una biografía, los fracasados tanto como los exitosos, los humildes tanto como los ilustres? ¿Y qué es la grandeza? ¿Qué es la pequeñez? Debemos revisar nuestros estándares de mérito e instalar nuevos héroes para admirar.

IV

La biografía está entonces al principio de su carrera: tiene una larga y activa vida por delante, podemos estar seguros. Una vida llena de dificultades, peligros y trabajo duro. Sin embargo, también podemos estar seguros de que será una vida diferente a la de la poesía y la ficción, una vida con menos tensión. Y por esa razón, sus creaciones no están destinadas a la inmortalidad que el artista ahora y siempre logra para sus creaciones.

Parece haber ya ciertas pruebas de esto. Incluso el doctor Johnson creado por Boswell no vivirá tanto como el Falstaff de Shakespeare. Estamos seguros de que Micawber y la señorita Bates vivirán más que el sir Walter Scott de Lockhart y la reina Victoria de Lytton Strachey. Es porque están hechos de materiales más duraderos. La imaginación del artista, cuando es más intensa, aniquila lo perecedero de los hechos, construye con lo que es duradero; pero el biógrafo debe aceptar lo perecedero, construir con ello, incorporarlo en el tejido mismo de su trabajo. Mucho perecerá, poco sobrevivirá. Y así llegamos a la conclusión de que se trata de un artesano, no de un artista, y su obra no es una obra de arte, sino algo a medio camino.

Sin embargo, en ese nivel más bajo, la obra del biógrafo es invaluable, no podemos agradecerle lo suficiente lo que es para nosotros. Porque nosotros somos incapaces de vivir completamente en el intenso mundo de la imaginación. Ella es una facultad que pronto se desgasta y necesita descansar y refrescarse. Pero para una imaginación cansada, el alimento apropiado no es poesía inferior o ficción menor —de hecho, estas solo la embotan y corrompen—, sino los sobrios hechos, esa "información auténtica" con la cual, como Lytton Strachey ha demostrado, se hace una buena biografía. Cuándo y dónde vivió este hombre real, cómo se veía, si usaba botas con cordones o de lados elásticos, quiénes eran sus tías y sus amigos, cómo se sonaba la nariz, a quién amó y cómo lo hizo, cuándo murió y si lo hizo en su cama como un cristiano o…

Al contarnos los hechos reales, cambiando el foco de lo grande a lo pequeño y reformando el todo para que percibamos los bordes, el biógrafo hace más por estimular la imaginación que cualquier poeta o novelista, a excepción de los más grandes. Porque pocos poetas y novelistas son capaces de ese enorme grado de tensión que nos da la realidad. Pero casi cualquier biógrafo, si respeta los hechos, puede darnos mucho más que otro dato para agregar a nuestra colección. Puede darnos el dato creativo, el dato fértil, el dato que sugiere y engendra. De esto, también, hay pruebas certeras. ¿Qué tan a menudo, cuando una biografía se lee y se deja de lado, alguna escena se mantiene brillante, alguna figura vive en las profundidades de la mente y hace, cuando leemos un poema o una novela, que sintamos un principio de reconocimiento, como si recordáramos algo que siempre supimos?

LA NOBLEZA

[1939]

PARA EMPEZAR CON UNA CITA, ya que puede ¡luminar una emoción muy compleja: el acusado vino a la ciudad porque, como dijo: “Quería ver a los duques y a los reyes”.

El acusado también dijo: “El hombre que llevo dentro me dice que soy un duque”. Las apariencias estaban en su contra y, como había llevado una pistola con él, sus otras acciones lo llevaron a la corte. Pero aparte de que fue un paso más lejos que la mayoría de nosotros, su estado mental se parecía mucho al nuestro. Nosotros también queremos ver a los duques y a los reyes. No hay cómo negarlo, pues las fotos en los periódicos nos muestran lo que queremos ver y las fotos están llenas de duques y reyes. Incluso en tiempos a los que es suficiente llamar “como estos”, están las niñitas alimentando a los leones marinos, está la anciana dama aceptando un ramo de flores, está el hombre joven con una cinta cruzándole el pecho. Y los miramos, prácticamente los miramos cada día, porque nosotros también queremos ver a los duques y a los reyes.

Este no es un deseo simple. Es muy, muy viejo, para empezar, y las viejas emociones, como las familias viejas, se han casado entre ellas y tienen muchas conexiones. El amor por la realeza, o para darle su nombre vulgar, el esnobismo, está relacionado con el amor por los desfiles, que tiene cierta conexión con el amor por la belleza, una conexión respetable y, de nuevo, con la imaginación, lo que es todavía más respetable, ya que crea poemas y novelas. Ciertamente, un viejo cuerpo vestido de negro con un par de anteojos de carey sobre la nariz requería bastante embellecimiento de la imaginación para convertirse en la personificación del Imperio Británico. Scott sin duda tuvo que usar la misma imaginación sobre el vaso de Jorge IV para que valiera la pena robarlo que la que tuvo que usar en las novelas de *Waverley*[14] para que valiera la pena leerlas. Debemos evocar batallas y banderas y muchos fantasmas y glorias antes de ver lo que sea que vemos en esa imagen de un niño alimentando a un oso con un pan. Pero tal vez la mayor satisfacción que la realeza otorga es que nos entrega un Paraíso

para habitar, y uno mucho más doméstico que el proporcionado por la Iglesia de Inglaterra. Las alfombras de lana son más palpables que los Prados Asfódelos, y la música de los Waverley[15] se escucha mejor que los himnos que los ángeles tocan con sus arpas. Más aún, personas reales viven en el palacio de Buckingham, pero siempre sonrientes, perfectamente vestidas, inmunes, nos gusta imaginar, si no a la muerte y al dolor, sí a la monotonía y a los pleitos. Incluso cuando el hombre que llevamos dentro no nos dice que somos duques, es un consuelo saber que seres así existen. Si viven, entonces nosotros también vivimos en ellos, vicariamente. Es probable que la mayoría de las personas, cuando le pasan un penique al conductor del autobús en un día lluvioso, se encuentren a sí mismas imaginando que una bella dama se inclina a besar la mano real y el ómnibus se ilumina.

Los últimos años, sin embargo, han hecho cierto daño a este gran sueño Victoriano. Porque, como sabemos, los duques y reyes se han rehusado a seguir haciendo su parte en el juego. Dos de ellos al menos han declarado que tienen corazones como los nuestros; un corazón amó a un Smith, el otro, a una Simpson. El peligro de esta admisión se sintió, inmediatamente, enorme. Un líder estadista rebuscó en el Colegio de Heraldos y descubrió que la dama descendía, tal vez por el lado materno, quizá de un caballero que pudo haber peleado en la batalla de Hastings. Pero el público no estaba para ser engañado. Dijimos que no podíamos soñar nuestros sueños sobre gente con corazones como los nuestros. Nombres como Smith y Simpson nos llevan a la realidad. Y la emoción fue delicadamente discriminada por una dama de la corte que dijo que aunque podía inclinarse frente a la reina Isabel, rosada de gracia y encanto, había una diferencia (no dijo exactamente cuál) entre la reverencia que hacía a la hija de un conde y la reverencia que entregaba a la reina María, la realeza. En cuanto a inclinarse ante un nombre anunciado en grandes letras en un cartel sobre una tienda en Piccadilly, sus rodillas, dijo, parece que independientemente de su dueña, se negaron a cumplir.

Bastante se ha dicho para mostrar que el tema es complejo. Aún más, la sangre azul por sí misma no es suficiente. Porque aunque hay realistas extremos que pueden sostenerse a sí mismos en las sombras de los Estuardo (¿no van todavía con sus rosas blancas a la tumba del Mártir?[16]), la masa vulgar que somos requiere que la realeza todavía tenga su corona y su cetro. En Francia, por ejemplo, hay príncipes de las casas de Borbón y de Orleans cuya sangre es tal vez más azul que la de nuestra propia casa de Windsor. Pero a nadie le interesa verlos alimentando pandas. Sus fotografías no aparecen en los periódicos franceses. El esnobismo, parece, no puede alimentarse de un hombre gordo vestido de levita, que es el actual rey de Francia, porque ha perdido su palacio y su corona. Es como alimentarse de una rosa

pintada. Vuela por ahí esta extraña sensibilidad humana en busca de otro alimento. Debe recibir comida, porque desde que está viva y ha sido nutrida, de una forma u otra, desde Hengist u Horsa, muchos siglos atrás, ha hecho que cualquier vieja lata sirva de corona. En Francia, como todo viajero sabe, ha encontrado un sustituto. No se alimenta de realeza, sino de religión; no precisamente de esos ardores y éxtasis que son los granos, sino con las cáscaras y los desfiles. Se alimenta de procesiones e imágenes, de altares a los lados del camino, del hombre vestido de oro que bendice el bote de pesca, de niños vestidos de muselina blanca, de las velas de un penique y del incienso. La religión católica entrega con estos desfiles un sustituto de la realeza. Le da a la vieja más pobre, que no tiene nada más que un montón de rosas para echar en una olla, algo sobre lo que puede soñar y, lo que es igualmente importante, algo para hacer.

La religión inglesa, sin embargo, ya sea por el clima o por el credo, no tiene nada de esto para ofrecer. Es un asunto de interiores en blanco y negro que no apela a nuestros sentidos ni pide ayuda a nuestras manos. Si, por tanto, la realeza falla en gratificar nuestra necesidad de realeza, la religión protestante no va a acudir en nuestro auxilio. El deseo tendrá que encontrar otra salida. Y los periódicos, en los que vemos el reflejo de tantos deseos, ya están sugiriendo otro posible sustituto. Ahora mismo es solo un indicio, y uno bastante humilde, nada más que una oruga. Es cierto que es una oruga bastante rara; un caballero en Kensington la ha encontrado en su propio jardín. Y así ha sido fotografiada en las noticias y apareció casi en tamaño real en la misma página que la imagen de la princesa que alimentaba al panda. Ahí estaban, lado a lado. Pero lo que es importante es que el ojo, al pasar de la princesa a la oruga, registró una emoción que, aunque diferente a la emoción por la realeza, fue suficiente para servir al mismo propósito. El deseo de la polilla por la estrella quedó satisfecho con la oruga. Qué maravillosas son las orugas (así podemos traducir esta emoción), de formas simétricas y rayas brillantes; la oruga de esfinge del aligustre lleva no solo una cinta alrededor de su pecho, sino tres o cuatro. Cuán poco —continúa la emoción— sabemos de la vida de las orugas, que viven misteriosamente en las alturas del olmo, urgidas por instintos que no son nuestros, inmunes a la preocupación y capaces, a diferencia de nosotros, de deshacerse de su grotesco cuerpo y volar… En resumen, la oruga sugería que si una mera oruga encontrada en Kensington puede causar esta emoción (aquí resumida), y si esta emoción es la misma que la que la realeza solía provocarnos cuando estaba apartada y bella e inmune a las debilidades humanas, entonces tal vez la ciencia lo haga en su lugar. Ahí existe, si bien ahora es solo un germen, cierta curiosidad acerca del mundo desconocido que puede ser alimentada. Este mundo

desconocido es, después de todo, más bello que el palacio de Buckingham, y sus habitantes jamás, con toda probabilidad, bajarán de las copas de los árboles para aparearse con los Smith y los Simpson. Si los periódicos nos ayudan en esto, podríamos soñar un nuevo sueño, adquirir un nuevo esnobismo; podríamos ver el insecto coral trabajando, el panda solo en su bosque, la salvaje y a la vez controlada danza de los átomos que hace, dicen, el verdadero ser de la mesa de la cocina, y gastar nuestra curiosidad en ellos. La cámara tiene un poder inmenso en su ojo; si tan solo lo dirigiera en una dirección diferente, podría despegarnos de a poco de la princesa hacia el panda, y maniobrar, pasada la religión, para homenajear a la ciencia, que algunos consideran una casa real más venerable que la casa de Windsor. Por sobre todo, podría mantener bajo control la forma más insidiosa y peligrosa del esnobismo actual, que es hacer reyes de los trabajadores; ha puesto en los barrios bajos, las minas y las fábricas el viejo *glamour* del palacio, para que, como muestra la ficción moderna, empecemos a escapar, al imaginarnos las vidas de los pobres y soñar despiertos con ellos, del aburrimiento, en el que no hay nada de glamoroso, de ser nosotros mismos.

¿POR QUÉ?

[1934]

CUANDO EL PRIMER NUMERO de *Lysistrata* apareció, confieso que estuve profundamente decepcionada. Estaba tan bien impresa, en un papel tan bueno. Se veía establecida, próspera. Al dar vuelta las páginas, me parecía que la riqueza debía haber descendido sobre Somerville, y estaba a punto de responder a la petición de un artículo por parte de la editora con una negativa, cuando leí, para mi gran alivio, que una de las escritoras estaba mal vestida y deduje de otro que las universidades para mujeres aún no tienen poder ni prestigio. Ante esto, reuní coraje y una serie de preguntas que han estado rogando por ser preguntadas se apresuraron a mis labios diciendo: "He aquí nuestra oportunidad".

Debería explicar que, como a tantas personas hoy en día, me asedian las preguntas. Encuentro imposible caminar por la calle sin detenerme, puede ser en medio del camino, a preguntar: ¿por qué? Iglesias, pubs, parlamentos, tiendas, gente que habla en voz alta, autos, el ruido de un avión entre las nubes, hombres y mujeres, todos me inspiran preguntas. ¿Pero cuál es el punto de hacerse preguntas a una misma? Deberían preguntarse abiertamente en público. El gran obstáculo a preguntar abiertamente en público es, por supuesto, la riqueza. El signo torcido al final de una pregunta tiene una manera de hacer que los ricos se retuerzan; el poder y el prestigio caen sobre él con todo su peso. Las preguntas, por tanto, al ser sensibles, impulsivas y usualmente tontas, tienen una forma de elegir el lugar donde se preguntan con cuidado. Se encogen en una atmósfera de poder, prosperidad y piedras pulidas por el tiempo. Mueren por docenas en el umbral de las oficinas de los grandes periódicos. Se deslizan hacia barrios menos favorecidos, menos florecientes, donde la gente es pobre y por tanto no tiene nada que dar; donde no tiene poder y por tanto nada que perder. Ahora, las preguntas que me han estado molestando para que las pregunte decidieron, para bien o para mal, que pueden ser preguntadas en *Lysistrata*. Dijeron:

—No esperamos que nos preguntes en… —y ahí nombraron

algunos de nuestros más respetables diarios y semanarios— ni en… —y ahí nombraron algunas de nuestras instituciones más venerables—. Pero ¡gracias a Dios! —exclamaron—, ¿no son las universidades para mujeres pobres y jóvenes? ¿No son creativas, osadas? ¿No están dispuestas a crear un nuevo…?

—La editora prohíbe el feminismo —interpuse severamente.

—¿Qué es el feminismo? —exclamaron al unísono, y como no respondí inmediatamente, lanzaron una nueva pregunta hacia mí—: ¿No crees que es hora de que un nuevo…?

Pero las detuve recordándoles que solo tenían dos mil palabras a su disposición. Ante esto, se retiraron, consultaron entre ellas y finalmente pidieron que yo introdujera una o dos de ellas, las más simples, las más dóciles y las más obvias. Por ejemplo, está la pregunta que siempre aparece al principio del semestre cuando las sociedades envían sus invitaciones y las universidades abren sus puertas: ¿por qué dar clases, por qué recibirlas?

Para plantear esta pregunta con justicia ante ustedes, describiré, ya que la memoria ha mantenido la imagen clara, una de esas ocasiones raras pero —como habría dicho la reina Victoria— nunca lamentadas lo suficiente, donde en deferencia a la amistad o en un intento desesperado de adquirir información acerca de, tal vez, la Revolución Francesa, parecía necesario ir a una conferencia. La habitación, para empezar, tenía un aspecto híbrido, no era un lugar para sentarse, menos para comer. Tal vez había un pequeño mapa en la pared; ciertamente, había una mesa sobre una plataforma y varias filas de sillas bastante pequeñas y duras, nada cómodas. Estas estaban ocupadas intermitentemente, como si rechazaran la compañía de los demás, por gente de ambos sexos, y algunos tenían cuadernos y golpeteaban sus plumas, otros no tenían nada y miraban con la vacuidad y placidez de un sapo al cielo. Un gran reloj mostraba su cara sin alegría, y cuando tocó la hora, entró un hombre con aspecto apurado, un hombre en cuya cara el nerviosismo, la vanidad o quizá la deprimente e imposible naturaleza de su tarea había borrado toda traza de humanidad ordinaria. Hubo un ajetreo momentáneo. Había escrito un libro, y por un momento es interesante ver a la gente que ha escrito libros. Todos lo miraron. Era calvo y no peludo, tenía una boca y un mentón; en resumen, era un hombre como cualquier otro, aunque había escrito un libro. Se aclaró la garganta y empezó la clase. Ahora bien, la voz humana es un instrumento de variado poder; puede encantar y puede consolar; puede rugir y puede desesperar; pero cuando se trata de charlas, casi siempre aburre. Lo que él dijo fue bastante sensato, tenía conocimiento, argumentos y razón; pero la voz siguió mientras la atención se diluía. El rostro del reloj estaba anormalmente pálido; las manecillas también sufrían de alguna

enfermedad. ¿Tenían gota acaso? ¿Estaban hinchadas? Se movían muy despacio. Me hacían acordar el doloroso progreso de una mosca con tres patas que ha sobrevivido al invierno. ¿Cuántas moscas en promedio sobrevivirán al invierno inglés y cuáles serían los pensamientos de tal insecto al encontrarse al despertar escuchando una charla sobre la Revolución Francesa? La pregunta fue fatal. Un enlace se había roto, un párrafo se había perdido. Era inútil pedirle al orador que repitiera sus palabras; seguía adelante con obstinada persistencia. Se buscaba el origen de la Revolución Francesa y también los pensamientos de las moscas. Ahora vino uno de esos momentos planos del discurso donde diminutos objetos pueden verse venir a dos o tres millas. "¡Saltéelo!", le rogamos en vano. No salteó nada. Hubo un chiste. Luego, la voz siguió de nuevo; luego, nos pareció que las ventanas necesitaban lavarse; luego, una mujer estornudó; luego, la voz se apresuró; luego, hubo una perorata, y luego (¡gracias al cielo!), la charla terminó.

¿Por qué, entonces, si la vida tiene horas limitadas, desperdiciamos una de ellas en una charla? ¿Por qué, si las imprentas se han inventado hace siglos, él no habrá impreso esta charla en lugar de recitarla? De ese modo, junto al fuego en invierno o bajo un manzano en verano, podría haberse leído, pensado acerca de ella, discutido; las difíciles ideas se hubieran ponderado, el argumento debatido. Podría haberse engrosado y enderezado. No habría habido necesidad de esas repeticiones y diluciones con las que hay que diluir y abrillantar las charlas para atraer la atención de una audiencia miscelánea que tiende a pensar en narices y mentones, mujeres estornudando y la longevidad de las moscas.

Puede ser, les dije a esas preguntas, que haya una razón, imperceptible para las personas ajenas a la universidad, que hace de las charlas una parte esencial de la disciplina universitaria. Pero ¿por qué… (aquí otra pregunta se apresuró hacia el frente), por qué si las charlas son necesarias como forma de educación, no deberían abolirse como forma de entretenimiento? Nunca florece el azafrán o enrojece la haya sin que simultáneamente aparezca una lluvia de notas de todas las universidades de Inglaterra, Escocia e Irlanda escritas por desesperados secretarios rogándole a Fulano, Mengano y Zultano que vayan a ellos y les hablen sobre arte o literatura o política o moralidad. ¿Y por qué?

En los viejos días, cuando los diarios eran escasos y se prestaban con cuidado desde los grandes salones a las rectorías, tales laboriosos métodos de pulir mentes e impartir ideas eran sin duda esenciales. Pero ahora, cuando cada día de la semana se llenan nuestras mesas con artículos y panfletos en los que se expresan todos los matices de opinión mucho más directamente que con la palabra hablada, ¿por

qué continuar con una costumbre obsoleta que no solo nos hace perder tiempo y temperamento, sino que también incita a las más depravadas pasiones humanas: vanidad, ostentación, autoafirmación y deseo de convencer? ¿Por qué fomentar que nuestros ancianos se vuelvan pedantes y profetas cuando son hombres y mujeres comunes? ¿Por qué forzarlos a pararse en una plataforma por cuarenta minutos mientras ustedes reflexionan sobre el color de su cabello y la longevidad de las moscas? ¿Por qué no crear una nueva forma de sociedad basada en la pobreza y la igualdad? ¿Por qué no reunir a personas de todas las edades y ambos sexos y todas las formas de fama y oscuridad para que puedan hablar sin necesidad de montar plataformas o leer ensayos o usar ropa cara o comer alimentos caros? ¿No valdría esa sociedad, incluso como forma de educación, todos los ensayos sobre arte y literatura que se han leído desde que el mundo es mundo? ¿Por qué no abolir a los pedantes y profetas? ¿Por qué no inventar las relaciones humanas? ¿Por qué no intentarlo?

Aquí, enferma como estoy de las palabras “por qué”, estaba a punto de consentirme con unas pocas reflexiones sobre cómo la sociedad era, cómo es, cómo podría ser, con unas pocas imágenes elegantes de la señora Thrale entreteniendo al doctor Johnson, lady Holland divirtiendo a lord Macaulay por ahí, cuando se alzó tal clamor entre las preguntas que apenas podía escucharme pensar. La causa de este clamor se reveló rápidamente. Había usado sin precaución y estúpidamente la palabra “literatura”. Ahí estaban, gritando y llorando, preguntando sobre poesía y ficción y crítica, cada una exigiendo ser escuchada, cada una segura de que era la única pregunta que merecía una respuesta. Al final, cuando habían destruido todas las elegantes imágenes de lady Holland y el doctor Johnson, una insistió diciendo que, tonta y temeraria como era, lo era menos que otras, así que ella debía ser preguntada. Y la pregunta era: ¿por qué aprender literatura inglesa en las universidades cuando puede leerla una misma en los libros? Pero dije que era tonto hacer una pregunta que ya había sido respondida. La literatura inglesa, creo yo, se enseña ahora en las universidades. Además, si vamos a empezar una discusión sobre ella, necesitamos al menos veinte volúmenes, mientras que solo tenemos unas setecientas palabras restantes. Aún así, como era molesta, dije que haría la pregunta y la presentaría lo mejor que pudiera, sin expresar ninguna opinión propia, copiando el siguiente fragmento de diálogo.

El otro día, fui a ver a una amiga que se gana la vida como lectora de una editorial. La habitación era un poco oscura, me pareció cuando entré. Sin embargo, como la ventana estaba abierta y era un agradable día primaveral, la oscuridad debe haber sido espiritual, el efecto de una pena secreta, me temo. Sus primeras palabras al verme entrar

confirmaron mis miedos:

—¡Ay, pobre muchacho! —exclamó, tirando al suelo el manuscrito que estaba leyendo con un gesto de desesperación.

—¿Le ocurrió un accidente a alguno de sus parientes, automovilístico o de montañismo? —pregunté.

—Si llamas accidente a trescientas páginas sobre la evolución del soneto isabelino —dijo ella.

—¿Eso es todo? —respondí con alivio.

—¿Todo? —replicó ella—. ¿No es suficiente?

Y mientras caminaba de un lado a otro de la habitación, exclamó:

—Alguna vez fue un muchacho inteligente; alguna vez valió la pena hablarle, alguna vez le importó la literatura inglesa. Pero ahora…

Levantó las manos como si las palabras le fallaran, pero no era así. Entonces siguió tal diluvio de lamentos y vituperaciones (pero reflexionando sobre lo difícil que era su vida, leyendo manuscritos un día sí y otro también, la excusé) que no pude seguir su argumento. Todo lo que pude entender fue que estas clases sobre literatura inglesa ("si les querés enseñar a leer inglés —lanzó ella— enseñales a leer griego"), este pasar exámenes de literatura inglesa, que llevaba a toda esta escritura sobre literatura inglesa, estaba destinado a terminar siendo la muerte y funeral de la literatura inglesa.

—La lápida —siguió diciendo ella— será un volumen encuadernado de…

Hasta que la detuve y le dije que no dijera tonterías.

—Entonces —dijo ella, parándose frente a mí con los puños cerrados—, ¿escriben mejor por esto? ¿Es la poesía mejor, la ficción mejor, la crítica mejor ahora que se les ha enseñado a leer literatura inglesa?

Como si respondiera su propia pregunta, leyó un pasaje del manuscrito en el suelo.

—¡Y cada uno es una imagen calcada de las demás! —gruñó, levantándolo con cansancio y poniéndolo en su lugar, con los manuscritos en la repisa.

—Pero pensá en todo lo que deben saber —intenté discutir.

—¿Saber? —repitió ella—. ¿Saber? ¿A qué te referís con "saber"?

Y como esa era una pregunta difícil de responder, sin pensarlo, la evité diciendo:

—Bueno, en cualquier caso, serán capaces de ganarse la vida y de enseñar a otros.

Ante esto, ella perdió la compostura y, tomando la desafortunada obra sobre el soneto isabelino, la arrojó a través de la habitación. El resto de la visita se la pasó recogiendo los pedazos de una tetera que

había pertenecido a su abuela.

Ahora, por supuesto, una docena de otras preguntas sobre iglesias y parlamentos y pubs y tiendas y altavoces y hombres y mujeres claman por ser preguntadas, pero por fortuna, el tiempo se acaba; el silencio cae.

HORAS EN UNA BIBLIOTECA

[1916]

EMPECEMOS POR ACLARAR LA vieja confusión entre quien ama aprender y quien ama leer y señalar que no hay ninguna conexión entre ambos. Un hombre culto es un sedentario, concentrado y solitario entusiasta, que busca descubrir en los libros un específico grano de verdad en el que ha puesto su esperanza. Si la pasión por leer lo conquista, sus ganancias disminuyen y se desvanecen entre sus dedos. Un lector, por otro lado, debe abandonar su deseo de aprender desde el principio; si el conocimiento se apega a él, muy bien, pero ir en su búsqueda, leyendo de modo sistemático para volverse un especialista o una autoridad, probablemente mate lo que para nosotros es la pasión más humana por la lectura pura y desinteresada.

A pesar de todo esto, fácilmente podemos conjurar una imagen que sirva para el hombre lector y nos haga sonreír a costa suya. Concebimos una figura pálida, atenuada, vestida con una bata, perdida en la especulación, incapaz de levantar una tetera de la hornalla o dirigirse a una dama sin sonrojarse, ignorante de las noticias diarias, aunque versada en los catálogos de los libreros de segunda mano, en cuyos oscuros locales pasa las horas del día. Un personaje encantador, en su acorazada simplicidad, sin duda, pero que no se parece en nada a ese otro hacia el que dirigiríamos nuestra atención. Porque el verdadero lector es esencialmente joven. Es un hombre de curiosidad intensa, de ideas, de mente abierta y comunicativa, para quien leer se parece más al ágil ejercicio al aire libre que a una actividad que se realiza en un estudio, encerrado; camina con dificultad por los altos caminos, sube cada vez más por los cerros hasta que la atmósfera es casi demasiado delgada para respirarla; para él no es una actividad sedentaria en absoluto.

Pero, aparte de estas afirmaciones generales, no sería difícil probar con una serie de hechos que la gran época para leer es la temporada entre los dieciocho y los veinticuatro años. La sencilla lista de lo que se lee entonces llena el corazón de la gente mayor con desesperanza. No es solo que leíamos muchos libros, sino que teníamos esos libros

para leer. Si deseamos refrescar nuestras memorias, tomemos uno de esos viejos cuadernos que teníamos todos cuando, en algún momento u otro, sentíamos la pasión por empezar. La mayoría de las páginas están en blanco, es cierto, pero al principio encontramos un cierto número bellamente cubierto con una letra sorprendentemente legible.

Aquí hemos escrito los nombres de los grandes escritores en orden de mérito; aquí hemos copiado excelentes pasajes de los clásicos; aquí hay listas de libros por leer; y aquí, más interesante que todo, hay listas de libros que de hecho hemos leído, como el lector testifica con vanidad juvenil con una raya de tinta roja. Aquí citaremos una lista de los libros que alguien leyó en un enero pasado a los veinte años, la mayoría probablemente por primera vez:

Rhoda Fleming
The Shaving of Shagpat
Tom Jones
A Laodicean
La *Psicología* de Dewey
El libro de Job
A *Discourse of* [English] *Poetrie* de Webbe
La duquesa de Malfi
La tragedia del vengador

Y así sigue mes a mes, hasta que, como suele pasar con estas listas, se detiene de repente en el mes de junio. Pero si seguimos al lector a través de los meses, es claro que no ha hecho prácticamente nada más que leer. Ha repasado la literatura isabelina de modo bastante riguroso, ha leído bastante de Webster, Browning, Shelley, Spenser y Congreve; a Peacock lo ha leído de principio a fin, y la mayoría de las novelas de Jane Austen dos o tres veces. Leyó casi todo Meredith, todo Ibsen y un poco de Bernard Shaw. Podemos estar bastante seguros, también, de que el tiempo que no ha pasado leyendo lo ha utilizado en tener estupendas discusiones en las que los griegos se enfrentan a los modernos, el romanticismo al realismo, Racine a Shakespeare, hasta que las luces palidecen en el amanecer.

Las viejas listas están aquí para hacernos sonreír y tal vez suspirar un poco, pero daríamos cualquier cosa por recuperar también el modo en que esta orgía de lectura fue llevada a cabo. Felizmente, este lector no era un prodigio, y con un poco de reflexión la mayoría de nosotros puede recordar las etapas, al menos, de nuestra propia iniciación. Los libros que leimos en la infancia, robados de alguna repisa que debía ser inaccesible, tienen algo de la irrealidad y el horror de una visión robada del amanecer sobre callados campos cuando la casa duerme. Espiando a través de las cortinas, podemos ver extrañas formas de

árboles en la niebla que apenas reconocemos, aunque las recordaremos toda la vida; porque los niños tienen extrañas premoniciones de lo que ha de venir. Pero la lectura tardía, de la cual la lista anterior es un ejemplo, es un tema diferente. Por primera vez, tal vez, todas las restricciones han sido eliminadas, podemos leer lo que queramos; las bibliotecas están a nuestra disposición y, lo mejor de todo, nuestros amigos se encuentran en la misma posición. Durante días enteros no hacemos nada más que leer. Es una época de extraordinaria emoción y exaltación. Parecemos apurados por reconocer a nuestros héroes. Hay una especie de asombro en nuestras mentes por estar realmente haciendo esto, mezclada con una absurda arrogancia y un deseo de mostrar nuestra familiaridad con los mejores seres humanos que han vivido jamás en este mundo. La pasión por el conocimiento está entonces en su punto máximo o al menos en el punto de mayor confianza, y tenemos, también, un único propósito en mente que los grandes autores satisfacen haciendo que nos parezca que son uno con nosotros en lo que apreciamos como lo bueno de la vida. Y como es necesario que uno se mantenga firme en su posición contra alguien que ha adoptado como héroe a Pope, por ejemplo, en lugar de a sir Thomas Browne, concebimos un profundo afecto por estos hombres y sentimos que los conocemos no como los demás los conocen, sino personalmente. Peleamos bajo su liderazgo y casi en la luz de sus ojos. Así frecuentamos las viejas librerías y arrastramos a casa los folios y cuartos, Eurípides en tablillas de madera y Voltaire en 89 volúmenes de octavos.

Pero estas listas son documentos curiosos en cuanto a que apenas parecen incluir a autores contemporáneos. Meredith y Hardy y Henry James por supuesto estaban vivos cuando este lector llegó a ellos, pero ya se los había aceptado como clásicos. No hay un hombre de su propia generación que influya sobre él como Carlyle o Tennyson o Ruskin influyeron en la juventud de sus épocas. Y esto nos parece muy característico de la juventud, porque a menos que haya algún evidente gigante, él no querrá nada con los hombres más pequeños, aunque lidien con el mundo en el que vive. El preferirá volver a los clásicos y juntarse exclusivamente con las mentes de primera clase. Por ahora, se aleja de todas las actividades de los hombres y, mirándolas a la distancia, las juzga con suprema severidad.

De hecho, uno de los signos del paso de la juventud es el nacimiento de una sensación de camaradería con otros seres humanos al ocupar nuestro lugar entre ellos. Nos gustaría pensar que nuestros estándares están tan altos como siempre, pero ciertamente tenemos más interés en la escritura de nuestros contemporáneos y perdonamos su falta de inspiración a cambio de algo que los acerque a nosotros. Incluso es discutible que obtengamos más de los vivos, aunque puedan

ser inferiores, que de los muertos. En primer lugar, no puede haber ninguna vanidad secreta en leer a nuestros contemporáneos, y el tipo de admiración que inspiran es extremadamente cálida y genuina porque para dar paso a nuestra confianza en ellos tenemos que sacrificar a menudo algunos prejuicios respetables, lo que está a nuestro favor. También tenemos que encontrar nuestras propias razones para lo que nos gusta o disgusta, lo que nos llama la atención, y esta es la mejor manera de probar que hemos leído los clásicos y los hemos entendido.

Así, pararse en medio de una librería llena de libros tan nuevos que sus páginas están pegadas entre sí y el dorado de sus lomos sigue fresco produce una emoción no menos disputable que la vieja emoción de los puestos de libros de segunda mano. Tal vez no está tan enaltecida. Pero la vieja hambre de saber qué pensaban los inmortales ha dado lugar a una curiosidad mucho más tolerante por saber qué es lo que piensa nuestra propia generación. ¿Qué sienten los hombres y mujeres vivos? ¿Cómo se ven sus casas y qué ropas usan? ¿Cuánto dinero tienen y qué comen? ¿Qué es lo que aman u odian? ¿Qué ven del mundo que los rodea y cuál es el sueño que llena los espacios de sus vidas activas? Todas estas cosas nos cuentan en sus libros. En ellos, podemos ver mucho de la mente y del cuerpo de nuestro tiempo como vemos con nuestros ojos.

Cuando tal espíritu curioso se haya apoderado de nosotros, el polvo se acumulará sobre los clásicos a menos que una necesidad nos fuerce a leerlos. Porque las voces vivas son, después de todo, las que mejor entendemos. Podemos tratarlas como tratamos a nuestros iguales, adivinan nuestros acertijos y, lo que es quizá más importante, entendemos sus chistes. Y pronto desarrollamos otro gusto, insatisfecho por los grandes (no es un gusto valioso, quizá, pero ciertamente es agradable tenerlo): el gusto por los malos libros. Sin cometer la indiscreción de dar nombres, sabemos en qué autores podemos confiar para que den anualmente (porque felizmente son prolíficos) una novela, un libro de poemas o ensayos que nos brinde un placer indescriptible. Les debemos mucho a los libros malos, de hecho, llegamos a contar a sus autores y a sus héroes entre las figuras que juegan roles muy importantes en nuestras vidas silenciosas. Algo así pasa con los escritores de memorias y autobiografías, quienes casi han creado una rama fresca de literatura en nuestra época. No todos ellos son personas importantes, pero extrañamente, solo los más importantes, los duques y los estadistas, son verdaderamente aburridos. Los hombres y mujeres que pretenden, sin excusa, excepto tal vez que vieron al duque de Wellington una vez, confesarnos sus opiniones, sus luchas, sus aspiraciones y sus enfermedades, en general terminan convirtiéndose, por ahora al menos, en actores de esos

dramas privados con los que nos regodeamos en nuestros paseos solitarios y nuestras horas insomnes. Si sacáramos todo esto de nuestras conciencias, seríamos pobres. Y después hay libros de hechos e historia, libros sobre abejas y avispas e industrias y minas de oro y emperatrices e intrigas diplomáticas, sobre ríos y salvajes, sindicatos y actas del Parlamento, que siempre leemos y siempre, ¡ay!, olvidamos. Tal vez no estamos desarrollando un buen caso en favor de una librería cuando tenemos que confesar que satisface tantos deseos que aparentemente no tienen nada que ver con la literatura. Pero recordemos que alguna vez tuvimos una literatura que se estaba haciendo. De todos estos nuevos libros, nuestros hijos seleccionarán uno o dos por los cuales seremos conocidos por siempre. Aquí, si pudiéramos reconocerlo, hay algún poema, novela o historia que se levantará y hablará con otras épocas sobre nuestra época cuando estemos yaciendo silenciosos, como las multitudes de la época de Shakespeare callan ahora y solo viven para nosotros en las páginas de su poesía.

Creemos que esto es verdad; y sin embargo, es extrañamente difícil en el caso de los libros nuevos saber cuáles son los verdaderos libros y qué es lo que nos están diciendo, y cuáles son los libros de mentira que se caerán a pedazos luego de un año o dos. Podemos ver que hay muchos libros, y frecuentemente nos dicen que hoy en día todos pueden escribir.

Eso puede ser verdad; sin embargo, no dudamos de que, en el centro de esta enorme volubilidad, de esta inundación y espuma del lenguaje, de esta falta de reticencia y vulgaridad y trivialidad, ahí yace el calor de una gran pasión que solo necesita el accidente de un cerebro que se mueva más felizmente que los demás para crear una forma que dure por los siglos de los siglos. Debería deleitarnos ver este movimiento, batallar con las ideas y visiones de nuestros tiempos, aferrarnos a lo que nos puede servir, matar lo que consideramos irrelevante y, por sobre todo, deberíamos darnos cuenta de que debemos ser generosos con las personas que dan forma de la mejor manera que pueden a las ideas que llevan dentro. Ninguna época de la literatura se ha sometido tan poco a las autoridades como la nuestra, tan libre del dominio de los grandes; ninguna parece tan rebelde a la hora de la reverencia o tan volátil en sus experimentos. Bien puede parecer, incluso para los más atentos, que no hay rastros de una escuela o un objetivo en el trabajo de nuestros poetas y novelistas. Pero el pesimista es inevitable, y no puede persuadirnos de que nuestra literatura está muerta o prevenirnos de sentir cuán verdadera y vivida es la belleza que destella cuando los jóvenes escritores se unen para formar su nueva visión, las antiguas palabras de la más bella de las lenguas vivas. Lo que sea que hayamos aprendido de leer a

los clásicos, lo necesitamos ahora para juzgar el trabajo de nuestros contemporáneos, porque donde sea que haya vida en ellos, lanzarán una red en un abismo desconocido para atrapar nuevas formas, y debemos lanzar nuestra imaginación tras ellos si vamos a aceptar y comprender los extraños regalos que traigan a su regreso.

Pero si bien necesitamos todo nuestro conocimiento de los viejos escritores para apreciar lo que los nuevos escritores están intentando, también es cierto que venimos de aventurarnos entre los libros nuevos con los ojos mucho más agudos para abordar los antiguos. Parece que ahora deberíamos ser capaces de sorprender sus secretos, de mirar dentro de su trabajo y ver cómo las partes se unen, porque hemos observado el nacimiento de nuevos libros y, con ojos libres de prejuicio, podemos juzgar con más sinceridad qué es lo que están haciendo y qué es bueno y malo. Descubriremos, probablemente, que algunos de los grandes son menos venerables de lo que creíamos. De hecho, no son tan talentosos o tan profundos como algunos de nuestra época. Pero si en uno o dos casos esto parece ser cierto, una forma de humillación mezclada con alegría nos abruma frente a los otros. Tomemos a Shakespeare o a Milton o a sir Thomas Browne. Nuestro escaso conocimiento de cómo se hacen las cosas no nos sirve de mucho aquí, pero agrega cierto sabor a nuestro disfrute. ¿En nuestros días juveniles alguna vez sentimos tal asombro ante sus logros como el que nos llena ahora que hemos atravesado tantas palabras y hemos seguido sin rumbo los caminos en búsqueda de nuevas formas para nuevas sensaciones? Los libros nuevos pueden ser más estimulantes y en cierta forma más sugerentes que los viejos, pero no nos dan la absoluta certeza de deleite que respiramos al volver nuevamente a *Comas* o *Lycidas*, a *La religión de un médico* o *Antonio y Cleopatra*. No estamos intentando aventurar una teoría sobre la naturaleza del arte. Bien puede ser que nunca sepamos más acerca de él de lo que sabemos naturalmente y que nuestra larga experiencia nos enseñe solo esto: que de todos nuestros placeres, los que obtenemos de los grandes artistas están indiscutiblemente entre los mejores. No podemos saber mucho más. Pero, sin aventurar una teoría, encontramos una o dos cualidades en estas obras que difícilmente podemos esperar encontrar en libros hechos durante nuestras vidas. Los años mismos pueden tener una alquimia propia. Pero esto es verdad: se los puede leer tan a menudo como se quiera sin descubrir que han perdido alguna virtud y dejado una cáscara sin significado; tienen una finalidad completa y propia. Ninguna nube de sugerencias cuelga sobre ellos, molestándolos con una multitud de ideas irrelevantes. Pero todas nuestras habilidades están convocadas a la tarea como en los grandes momentos de nuestra propia experiencia, y alguna consagración desciende sobre nosotros desde sus manos y nosotros la devolvemos a

la vida, sintiéndola con más agudeza y entendiéndola con más profundidad que antes.

CARTAS

MEDIOCRE

Carta escrita pero no enviada al editor de *New Statesman.* [Publicada en 1942].

SEÑOR, ¿ME PERMITE LLAMARLE la atención sobre el hecho de que en una reseña de un libro escrito por mí (octubre) su reseñista omitió el uso de la palabra "intelectual"? La reseña, salvo por esa omisión, me dio tanto placer que me siento compelida a preguntarle, bajo el riesgo de parecer indebidamente ególatra, si su reseñista pretendía negar mi derecho a ese título. Digo mi derecho porque seguramente puedo reclamar ese título cuando un gran crítico, que también es un gran novelista, una combinación rara y envidiable, siempre me llama intelectual cuando condesciende a notar mi trabajo en un gran periódico, y aún más, siempre encuentra el espacio para informar, no solo a mí misma, quien ya lo sabe, sino a todo el Imperio Británico, que cuelga de cada una de sus palabras, que vivo en Bloomsbury. ¿Su crítico no conoce ese dato también? ¿O acaso sostiene, con toda su inteligencia, que es innecesario, al reseñar un libro, añadir la dirección postal de su autor?

Su respuesta a estas preguntas, aunque de auténtico valor para mí, posiblemente no sea de interés para el público general. De eso soy muy consciente. Pero ya que temas más grandes están involucrados, ya que la Batalla de las Culturas perturba —me han dicho— al aire de la tarde, ya que las más brillantes mentes de nuestra época últimamente se han dedicado a debatir, no sin la pasión que corresponde a una noble causa, qué es un intelectual y qué es un bruto, cuál es mejor y cuál es peor, ¿puedo aprovechar esta oportunidad para expresar mi opinión y, al mismo tiempo, llamar la atención sobre ciertos aspectos de la pregunta que parecen desafortunadamente haberse ignorado?

Ahora bien, no puede haber dos opiniones sobre qué es un intelectual. Es una mujer u hombre con una inteligencia pura sangre, que monta su mente al galope a través del campo en busca de una idea. Por eso, siempre he estado tan orgullosa de que me llamen una intelectual. Por eso, si pudiera ser más intelectual todavía, lo sería. Honro y respeto a los intelectuales. Algunos de mis parientes han sido

intelectuales y algunos de mis amigos, aunque no todos, lo son. Ser un intelectual, un intelectual completo y representativo, un intelectual como Shakespeare, Dickens, Byron, Shelley, Keats, Charlotte Bronté, Walter Scott, Jane Austen, Flaubert, Hardy o Henry James, por nombrar algunos intelectuales de la misma profesión elegidos al azar, está, por supuesto, más allá de los sueños más salvajes de la imaginación. Y aunque felizmente me tiraría al suelo y besaría las huellas de sus pies, ninguna persona sensata negará que esta preocupación apasionada que tienen (galopar a través del campo buscando ideas) usualmente lleva al desastre. Sin duda, regresan como cosechadores temerosos. Miren a Shelley, ¡qué desastre hizo con su vida! Y Byron, que se iba a la cama con una mujer primero y luego con otra y luego murió en el barro en Mesolongi. Miren a Keats, que amaba la poesía y a Fanny Brawne tan intemperadamente que languideció y murió de tuberculosis a los veintiséis años[17]. Charlotte Bronté, de nuevo; me han asegurado de buena fuente que Charlotte Bronté era, con la posible excepción de Emily, la peor institutriz de las islas británicas. También está Scott, que se declaró en quiebra y dejó, además de unas cuantas novelas magníficas, una casa, Abbotsford, que posiblemente sea la más fea de todo el imperio. Pero seguramente estas instancias son suficientes, no necesito seguir elaborando el punto de que los intelectuales, por una razón u otra, son completamente incapaces de lidiar con éxito con lo que se llama “vida real”. Por eso, y aquí llego a un punto que sorprendentemente suele ignorarse, honran de un modo tan absoluto y dependen tan completamente de aquellos a los que se llama “brutos”. Por bruto entendemos, por supuesto, a un hombre o una mujer de vitalidad pura sangre, que dirige su cuerpo al galope en busca de vivir. Por eso, yo honro y respeto a los brutos y nunca he conocido a un intelectual que no lo haga. Así como soy una intelectual (y mis imperfecciones en esa línea las conozco bien), amo a los brutos, los estudio, siempre me siento junto al conductor del autobús y trato de lograr que me cuente cómo es ser un conductor. En cualquier compañía con la que esté, siempre intento saber cómo es ser un conductor, una mujer con diez hijos y 35 chelines a la semana, un corredor de valores, un almirante, trabajar en un banco, una costurera, una duquesa, un minero, un cocinero, una prostituta. Todo lo que los brutos hacen es de total interés y maravilla para mí, porque, intelectual como soy, no puedo hacer nada por mí misma.

Lo que me lleva a otro punto que también es sorprendentemente ignorado: los brutos necesitan y honran a los intelectuales tanto como los intelectuales necesitan y honran a los brutos. Esto tampoco es un tema que requiera demostración. Solo se necesita caminar por el Strand en una húmeda noche de invierno y observar a las multitudes

haciendo fila para entrar a los cines. Estos brutos están esperando, después de un largo día de trabajo, bajo la lluvia, a veces por horas, para sentarse en los asientos baratos de un teatro caliente para ver cómo se ven sus propias vidas. Ya que son brutos, comprometidos de un modo magnífico y aventurero en galopar a toda velocidad de un lado a otro en busca de cómo ganarse la vida, no pueden verse a sí mismos hacerlo. Pero nada les interesa más. Nada les importa más. Es una de las necesidades básicas de la vida para ellos: que les muestren cómo se ve la vida. Y los intelectuales, por supuesto, son los únicos que pueden mostrársela. Ya que son las únicas personas que no hacen nada, son las únicas que pueden ver cómo se hacen las cosas. Esto es así y estoy segura de ello; sin embargo, nos dicen (el aire vibra con esto por las noches, las prensas resuenan con esto por las noches, los burros en los campos no hacen más que rebuznarlo y los mismos canallas en las calles no hacen más que ladrarlo): "¡Los intelectuales odian a los brutos! ¡Los brutos odian a los intelectuales!". Cuando lo cierto es que los intelectuales necesitan a los brutos y los brutos necesitan a los intelectuales, no pueden existir por separado, uno es el complemento y el lado opuesto del otro. ¿Cómo es que tal mentira ha logrado existir? ¿Quién ha empezado este malicioso rumor?

No puede haber duda al respeto. Esto es obra de los mediocres. Ellos son las personas, confieso, a las que rara vez considero con completa cordialidad. Ellos son los intermediarios, los entrometidos que corren de un lado a otro con sus chismes y hacen todas las maldades: los mediocres, repito. Pero, se preguntarán, ¿qué es un mediocre? Y eso, la verdad, es difícil de responder. No son ni lo uno ni lo otro. No son intelectuales con frentes altas ni brutos con frentes bajas. Sus frentes están a medio camino. No viven en Bloomsbury, que está en lo alto, ni en Chelsea, que es terreno bajo. Dado que deben vivir en alguna parte, tal vez vivan en South Kensington, que está a medio camino. El mediocre es el hombre o la mujer de mediana inteligencia, que deambula y pasea, ahora de un lado de la cerca, luego del otro, sin buscar nada en particular, ni el arte mismo ni la vida misma, sino ambos mezclados de forma indistinguible y bastante desagradable, con el dinero, la fama, el poder o el prestigio. El mediocre busca el favor de ambos lados por igual. Va con los brutos y les dice que aunque no sea uno de ellos, es casi su amigo. Un momento después, llama a los intelectuales y los invita, con la misma actitud, a tomar el té. Ahora bien, hay intelectuales; yo misma he conocido duquesas que eran intelectuales, al igual que empleadas domésticas, y ambas me han dicho, con el vigor del lenguaje que tan a menudo une a la aristocracia con las clases obreras, que preferirían sentarse en la carbonera, juntas, antes que en la salita con los mediocres a tomar el té. A mí misma me han preguntado (pero

¿puedo, en aras de la brevedad, presentar esta escena, que es solo ficticia en parte, como ficción?). Yo misma, entonces, he sido invitada a “verlos” (¡qué extraña esa pasión suya por ser “vistos”!). Me llaman, entonces, alrededor de las once de la mañana y me invitan a tomar el té. Voy a mi ropero a considerar, bastante lúgubremente, qué ropa debería ponerme. Los intelectuales podemos ser inteligentes o desaliñados, pero nunca tenemos la ropa correcta. A continuación, me pregunto: ¿qué debo decir? ¿Cuál es el cuchillo correcto? ¿Cuál es el libro que hay que alabar? Todas esas son cosas que no sé por mí misma. Nosotros los intelectuales leemos lo que nos gusta y hacemos lo que queremos y alabamos lo que nos place. También sabemos lo que no nos gusta, por ejemplo, el pan delgado con manteca. La dificultad de comer pan delgado con manteca usando guantes blancos de cabritilla siempre me ha parecido uno de los problemas más insuperables de la vida. Además, no me gustan los volúmenes encuadernados de los clásicos detrás de un vidrio. Además, desconfío de las personas que llaman “Will” tanto a Shakespeare como a Wordsworth, es un hábito que lleva a confusión. Y respecto a la ropa, me gusta la gente que se viste muy bien o la gente que se viste muy mal: no me gusta la ropa correcta. También está la cuestión de los juegos. Siendo una intelectual, no participo en ellos. Pero me encanta observar a la gente apasionada por los juegos. Estos mediocres golpean pelotas, empujan sus bates y hacen atrapadas en el criquet. Y cuando un pobre mediocre se monta a un caballo y el animal sale a medio galope, no hay una imagen más triste para mí en todo Rotten Row. Para resumir (para seguir con la historia), esa fiesta de té no fue un éxito total ni un completo fracaso. Ya que Mediocre, que escribe, me siguió hacia la puerta, me golpeó enérgicamente en la espalda y me dijo: “¡Le enviaré mi libro!” (¿o acaso lo llamó “cosa”?). Y el libro llega (aunque llamado, tan simbólicamente, *Keepaway*[18]), por supuesto que llega. Y leo una página aquí y allá (desayunando, como siempre, en la cama). Y no está bien escrito ni mal escrito. No es apropiado ni inapropiado. En resumen, está a medio camino. Ahora bien, si hay algún tipo de libro por el que tengo, tal vez, una simpatía imperfecta, es el libro a medio camino. Y así, aunque sufro de gota mañanera (si nuestros ancestros por dos o tres siglos se han desmoronado borrachos en la cama, uno se merece un poco de esa enfermedad), me levanto. Me visto. Me acerco débilmente a la ventana. Tomo ese libro en mi hinchada mano derecha y lo lanzo con gentileza por encima del cerco hacia el campo. Las ovejas hambrientas (¿recordé decir que esta parte de la historia pasa en el campo?), las ovejas hambrientas miran, pero no se alimentan.

Pero para acabar con la ficción y su tendencia a caer en la poesía, ahora reportaré una conversación perfectamente prosaica en palabras

de una sílaba. Suelo preguntarles a mis amigos los brutos, mientras comemos *muffins* con miel, por qué es que mientras nosotros, los intelectuales, nunca compramos un libro mediocre o asistimos a charlas mediocres ni leemos, a menos que nos paguen por hacerlo, una reseña mediocre, ellos, por el contrario, parecen tomar estas actividades mediocres tan en serio. ¿Por qué, pregunto (por supuesto que no en la radio), son ustedes tan condenadamente humildes? ¿Acaso creen que una descripción de sus vidas tal cual son es demasiado sórdida y triste para ser hermosa? ¿Es por eso que ustedes prefieren la versión mediocre de lo que ellos tienen la audacia de llamar humanidad real? ¿Esa mezcla de genialidad y sentimiento pegada con una baba pegajosa hecha con tuétano de ternera? La verdad, si solo creyeran en ella, sería mucho más hermosa que cualquier mentira. De nuevo, continúo, ¿cómo pueden dejar que los mediocres les enseñen cómo escribir? Ustedes, que escriben tan hermoso cuando lo hacen con naturalidad, que yo daría las dos manos por escribir como ustedes, por lo que nunca lo he intentado, pero doy lo mejor para aprender el arte de escribir como un intelectual debería hacerlo. Y de nuevo, insisto, esgrimiendo un *muffin* en la punta de una cuchara, ¿cómo se atreven los mediocres a enseñarles a leer a Shakespeare, por ejemplo? Todo lo que tienen que hacer es leerlo. La edición de Cambridge es buena y barata. Si encuentran a *Hamlet* difícil, invítenlo a tomar el té. Él es un intelectual. Pídanle a Ofelia que se lo presente. Ella es una bruta. Hablen con ellos como hablan conmigo y sabrán más acerca de Shakespeare que todo lo que los mediocres del mundo pueden enseñarles. No creo, por cierto, debido a ciertas frases, que a Shakespeare le gustaran los mediocres, ni a Pope tampoco.

A todo esto, los brutos responden (aunque no puedo imitar su manera de hablar) que ellos se consideran a sí mismos personas comunes sin educación. Es muy amable por parte de los mediocres tratar de enseñarles cultura. Y después de todo —continúan los brutos—, los mediocres, como otras personas, necesitan ganar dinero. Debe haber dinero en enseñar y en escribir libros sobre Shakespeare. Todos tenemos que ganarnos la vida ahora, me recuerdan mis amigos los brutos. Estoy bastante de acuerdo. Incluso aquellos de nosotros cuyas tías llegaron de galopar por la India y les dejaron un ingreso anual de 450 libras, ahora reducidas, debido a la guerra y otros lujos a poco más de doscientas y algo, incluso nosotros tenemos que hacerlo. Y lo hacemos, también, escribiendo sobre cualquiera que parezca interesante. Bastante se ha escrito sobre Shakespeare, aunque Shakespeare apenas paga. Nosotros los intelectuales, estoy de acuerdo, tenemos que ganarnos la vida, pero cuando hemos ganado lo suficiente para vivir, entonces vivimos. Cuando los mediocres, por el

contrario, han ganado lo suficiente para vivir, siguen ganando lo suficiente para comprar… ¿Cuáles son las cosas que los mediocres siempre compran? Muebles reina Ana (falsos, pero igualmente caros); primeras ediciones de autores muertos, siempre los peores; cuadros o reproducciones de cuadros de pintores muertos; casas de lo que se llama estilo georgiano; pero nunca nada nuevo, nunca una pintura de un pintor vivo, o una silla de un carpintero vivo, o libros de autores vivos, ya que comprar arte vivo requiere gusto vivo. Y, como ese tipo de arte y ese tipo de gusto son lo que los mediocres llaman "intelectual", "Bloomsbury", los pobres mediocres gastan grandes sumas en antigüedades falsas y tienen que mantenerlo todo escribiendo todo el tiempo, año tras año, mientras que nosotros, los intelectuales, nos llamamos unos a otros y nos vamos de paseo al campo. Por supuesto, esto es lo peor de vivir en grupo, a uno le gusta estar con sus amigos.

¿He expuesto claramente mi punto, señor, de que la verdadera batalla, en mi opinión, no está entre los intelectuales y los brutos, sino entre los intelectuales y brutos unidos por una hermandad de sangre contra la peste anémica y perniciosa que se interpone entre ellos? Si la bbc representara algo más que una compañía a medio camino[19], usaría su control del aire no para crear conflicto entre hermanos, sino para transmitir el hecho de que los intelectuales y brutos deben unirse para exterminar una peste que es la perdición de todo pensamiento y vida. Puede ser, para citar sus columnas publicitarias, que las "terriblemente sensibles" damas novelistas sobreestimen la humedad y la oscuridad del crecimiento de estos hongos. Pero todo lo que puedo decir es que, al caer en esa corriente que la gente llama, curiosamente, conciencia, y juntar lana de las ovejas antes mencionadas[20], deambulo por mi jardín en los suburbios y lo mediocre me parece estar por todos lados. "¿Qué es eso? —exclamo—, ¿mediocres en los repollos? ¿Mediocres infectando a esas pobres ovejas? ¿Y qué pasa con la luna?", miro hacia arriba y, oh sorpresa, la luna está eclipsada. "¡Los mediocres están haciéndolo de nuevo! —exclamo—. Los mediocres oscurecen, opacan, deslustran y vuelven tosco incluso el borde plateado de la misma guadaña del cielo". ("Me acerco a la poesía", véase la advertencia). Y entonces mis pensamientos, como Freud nos asegura que hacen, se apresuran (los de los mediocres deambulan y sonríen tontamente, por respeto al censor) al sexo, y pregunto a las gaviotas que lloran en desoladas arenas marinas y a los trabajadores de las granjas que llegan bastante borrachos a sus esposas, ¿qué será de nosotros, hombres y mujeres, si los mediocres logran su cometido y solo hay un sexo medio, pero ni maridos ni esposas? La siguiente observación la dirijo con toda humildad hacia el primer ministro. "¿Cuál será, señor —demando—, el destino del Imperio Británico y de

nuestros dominios de ultramar si vencen los mediocres? ¿No leerá, señor, un pronunciamiento de naturaleza autoritaria desde la casa de transmisiones?”.

Tales son los pensamientos, tales las fantasías que visitan a “cultas ancianas inválidas con fortunas propias” (véase la advertencia) cuando se pasean por sus jardines suburbanos y miran los repollos y las villas de ladrillos rojos que han sido construidas por mediocres para que ellos mismos puedan admirar las vistas. Tales son los pensamientos, “al mismo tiempo felices, trágicos y profundamente femeninos” (véase la advertencia) de una que aún no ha sido “expulsada de Bloomsbury” (véase la advertencia de nuevo), un lugar donde los brutos y los intelectuales viven felices en igualdad de condiciones y no hay sacerdotes ni sacerdotisas, y, para ser sincera, el adjetivo “sacerdotal” no se escucha a menudo ni se tiene en alta estima. Tales son los pensamientos de alguien que se quedará en Bloomsbury hasta que el duque de Bedford, justamente preocupado por la respetabilidad de sus plazas, suba tanto los alquileres que haga de Bloomsbury un lugar seguro para los mediocres. Entonces, ella se irá.

Permítame concluir como comencé, agradeciéndole a su reseñista por su cortés e interesante texto, pero ¿me permite decir que aunque él no me llame, por razones que él sabrá, una intelectual, no hay otro nombre en el mundo que prefiera? No pido nada excepto que todos los reseñistas, por siempre y en todo lugar, me llamen intelectual. Haré lo mejor posible por complacerlos. Si quieren agregar Bloomsbury, wci, esa es la dirección postal correcta, y mi número de teléfono está en la guía telefónica. Pero si su reseñista o cualquier otro se atreve a insinuar que vivo en South Kensington, lo demandaré por difamación. Si cualquier ser humano, mujer, hombre, perro, gato o gusano medio aplastado se atreve a llamarme “mediocre”, tomaré mi pluma y lo apuñalaré.

Suya, etc.,

Virginia Woolf

CARTA A UN JOVEN POETA

[Este ensayo epistolar está dirigido al poeta John Lehmann, quien trabajó con los Woolf en su editorial. 1932].

MI QUERIDO JOHN, ¿ALGUNA VEZ conociste, o quizá fue antes de tu época, a ese viejo caballero (olvido su nombre) que solía darle vida a la conversación, especialmente durante el desayuno, cuando llegaba el correo, diciendo que el arte de escribir cartas estaba muerto? El correo de penique, decía el viejo caballero, ha matado el arte de escribir cartas. Nadie, continuaba leyendo un sobre por encima de sus anteojos, tiene tiempo siquiera para poner los puntos sobre las íes. Nos apuramos, seguía, poniéndole mermelada a su tostada, en ir al teléfono. Ponemos nuestros pensamientos a medio formar en frases no gramaticales en una postal. Gray está muerto, seguía; Horace Walpole está muerto; madame de Sévigné… también está muerta, supongo que iba a añadir, pero un ataque de asfixia lo interrumpió y tuvo que abandonar la habitación antes de tener tiempo para condenar a todas las artes, como quería, al cementerio. Pero cuando el correo llegó esta mañana y abrí tu carta llena de hojas azules escritas por todos lados con una letra apretada pero no ¡legible (siento decir que varias íes no tenían los puntos y la gramática de una frase me parece dudosa), le respondí después de tantos años al viejo necrófilo: “Tonterías. El arte de escribir cartas recién ha comenzado su existencia. Es la criatura del correo de penique”. Y hay cierta verdad en esa afirmación, creo. Naturalmente, cuando enviar una carta costaba media corona, tenía que demostrar ser un documento de cierta importancia; se leía en voz alta, estaba atada con seda verde y, después de un cierto número de años, se publicaba para el infinito deleite de la posteridad. Pero tu carta, por el contrario, tendrá que ser quemada. Solo costó tres medios peniques enviarla. Por tanto, podías permitirte ser íntimo, ingenuo, indiscreto en extremo. Lo que me contabas acerca del pobre y querido C. y su aventura en el bote del Canal es mortalmente privado; tus obscenos chistes a expensas de M. seguramente arruinarían su amistad si se conocieran; dudo, también, que la posteridad, a menos que sea mucho más aguda de ingenio de lo que espero, pueda seguir tu línea de pensamiento desde ese techo goteante (“splash, splash, splash, en la

jabonera”) pasando por la señora Gape, la empleada, cuya respuesta al verdulero me genera el más entusiasta placer, vía la señora Curtís y su extraña confidencia dicha en los escalones del autobús, a los gatos siameses (“dice mi tía que hay que envolverles el hocico en una media vieja si maúllan”) y de ahí al valor de la crítica para un escritor, y de ahí a Donne, a Gerard Hopkins, las lápidas, los peces dorados, hasta llegar, con una súbita y alarmante arremetida a: “Escríbeme y dime adonde va la poesía o si está muerta”. No, tu carta, como es una verdadera carta, una que no puede leerse en voz alta ahora ni podrá publicarse en el futuro, tendrá que ser quemada. La posteridad deberá sobrevivir con Walpole y madame de Sévigné. La gran era de la escritura de cartas, que es, por supuesto, el presente, no dejará cartas detrás de sí. Y al escribir mi respuesta solo hay una pregunta que puedo responder o intentar responder en público: aquella sobre la poesía y su muerte.

Pero antes de empezar, debo asumir esos defectos, tanto naturales como adquiridos, que, como descubrirás, distorsionan e invalidan todo lo que tengo para decir acerca de la poesía. La falta de un entrenamiento universitario sólido ha hecho imposible para mí distinguir entre un yámbico y un dactilico, y si esto no fuera suficiente para condenarla a una para siempre, la práctica de la prosa ha creado en mí, como en la mayoría de los escritores en prosa, unos celos tontos, una justa indignación, en cualquier caso, una emoción que no deberían experimentar los críticos. Porque, ¿cómo, nos preguntamos los despreciados escritores de prosa cuando nos juntamos, puede decir uno lo que quiere decir y respetar las reglas de la poesía? ¿Cómo concebir poner “filo” porque uno ha mencionado “hilo”, y juntar “pena” con “ajena”? La rima no solo es infantil, sino también deshonesta, decimos los escritores de prosa. Entonces gritamos: “¡Y miren sus reglas! ¡Qué fácil es ser poeta! ¡Qué derecho es su camino y cuán estricto! Esto se debe hacer, esto no se debe hacer”. “Preferiría ser un niño y caminar sobre un cocodrilo por una calle suburbana antes que escribir poesía”, he escuchado decir a los autores de prosa. Observar los ritos y rigores de la métrica debe ser como tomar los hábitos y entrar a una orden religiosa. Eso explica por qué repiten lo mismo una y otra vez. Por el contrario, nosotros, los escritores de prosa (solo te estoy contando el tipo de tonterías que dicen los escritores de prosa cuando están solos), somos maestros del lenguaje, no sus esclavos, nadie puede enseñarnos, nadie puede forzarnos, decimos lo que queremos decir, tenemos toda la vida para nuestro reino. Somos los creadores, somos los exploradores… Y así seguimos, sin demasiado sentido, debo admitir.

Ahora que he confesado estas deficiencias, sigamos. Por ciertas frases en tu carta, asumo que tú crees que la poesía está en un estado

lamentable y que tu caso como poeta en este particular otoño de 1931 es mucho más difícil que el de Shakespeare, Dryden, Pope o Tennyson. De hecho, es el caso más difícil que se haya conocido. Aquí me has abierto una puerta, que me apronto a aceptar, para una pequeña charla. Nunca te creas único, nunca creas que tu caso es mucho más complicado que el de otras personas. Admito que la época en la que vivimos hace esto algo difícil. Por primera vez en la historia, hay lectores (un enorme grupo de personas ocupadas en negocios, deportes, en cuidar a sus abuelos, en atar paquetes detrás de mostradores), todos leen ahora y todos quieren que les digan cómo leer y qué leer; y sus profesores (los reseñistas, los catedráticos, los locutores) deben, tan humanamente como puedan, hacer de la lectura algo fácil para ellos; asegurarles que la literatura es violenta y emocionante, llena de héroes y villanos, de fuerzas hostiles en perpetuo conflicto, de campos sembrados de huesos, de vencedores solitarios que se alejan al galope en caballos blancos y envueltos en capas negras para encontrarse con su muerte a la vuelta de la esquina. Se escucha un disparo de pistola. “La edad del romance se acabó. La era del realismo ha empezado”, ya sabes cómo es. Por supuesto, los mismos escritores saben que no hay nada de verdad en todo esto: no hay batallas, ni asesinatos, ni derrotas, ni victorias. Pero es muy importante que los lectores se entretengan, conceden los escritores. Se disfrazan. Actúan sus papeles. Uno lidera y el resto sigue. Uno es romántico, el otro realista. Uno es vanguardista, el otro anticuado. No hay mayor peligro en esto, siempre y cuando lo tomes como una broma; pero una vez que crees en esto, una vez que empiezas a tomarte en serio como líder o como seguidor, como un modernista o un conservador, entonces te vuelves demasiado consciente de ti mismo, un animal que muerde y rasguña, cuyo trabajo no tiene el menor valor o importancia para nadie. Piensa en ti mismo como algo mucho más humilde y menos espectacular, pero, para mí, mucho más interesante: un poeta en el que viven todos los poetas del pasado, de donde surgirán todos los poetas del futuro. Tienes un poco de Chaucer en ti y algo de Shakespeare, Dryden, Pope, Tennyson (por mencionar solo a los respetables entre tus ancestros), ellos se mueven en tu sangre y en ocasiones mueven tu pluma un poco a la derecha o a la izquierda. En resumen, eres un personaje inmensamente anciano, complejo y continuo, y, por esta razón, por favor, trátate con respeto y piensa dos veces antes de disfrazarte de Guy Fawkes y saltar sobre ancianas tímidas en las esquinas, amenazando de muerte y exigiendo dos peniques y medio.

Sin embargo, como dices que estás en un problema (“escribir poesía nunca ha sido tan difícil como hoy”) y esa poesía puede estar, crees, en su último aliento en Inglaterra (“hoy, los novelistas están

haciendo todas las cosas interesantes”), déjame matar el tiempo, antes de que el correo se vaya, imaginando tu estado y arriesgándome a hacer una o dos suposiciones que, ya que esto es una carta, no tienen que tomarse muy en serio o examinarse con detenimiento. Déjame intentar ponerme en tu lugar, tratar de imaginar, con la ayuda de tu carta, qué es lo que se siente ser un joven poeta en el otoño de 1931. (Y siguiendo mi propio consejo, no te trataré como un poeta en particular, sino como varios poetas en uno). En el fondo de tu mente, entonces (¿no es eso lo que hace a un poeta?), el ritmo mantiene su perpetuo latido. A veces parece desaparecer hasta la nada, te deja comer, dormir, hablar, como otras personas. Entonces de nuevo se alza y sube e intenta barrer todos los contenidos de tu mente en un baile dominante. Esta noche es una ocasión así. Aunque estás solo y te has quitado una bota y estás listo para sacarte la otra, no puedes seguir con el proceso de desvestirte, sino que inmediatamente debes escribir a la orden del baile. Agarras lápiz y papel, apenas te preocupas por sostener uno y enderezar el otro. Y mientras escribes, mientras atrapas las primeras estrofas de la danza, me alejaré un poco y miraré por la ventana. Una mujer pasa, luego un hombre, un auto se detiene y entonces… Pero no es necesario que diga lo que veo por la ventana ni hay tiempo para hacerlo, ya que súbitamente me arrebata de mis observaciones un grito de rabia o desesperación. Tu página está arrugada en un bollo de papel, tu lapicera está clavada de punta en la alfombra. Si hubiera que golpear a un gato o asesinar a una esposa, este sería el momento. O eso infiero por la ferocidad de tu expresión. Estás áspero, destemplado, completamente fuera de tus cabales. Y si tengo que adivinar la razón, es, debería decir, que el ritmo que se estaba abriendo y cerrando con una fuerza que envió golpes de emoción de tu cabeza a tus talones, se encontró con un objeto duro y hostil contra el cual se ha roto en mil pedazos. Algo ha aparecido que no puede ser incorporado a la poesía; un cuerpo ajeno, angular, de bordes afilados, sucio, se ha rehusado a unirse al baile. Obviamente, la sospecha recae sobre la señora Cape, quien te ha pedido que le escribas un poema; luego, sobre la señorita Curtís y sus confesiones en el autobús; luego sobre C., que te ha infectado con el deseo de contar su historia (y era una historia tan divertida) en verso. Pero, por alguna razón, no puedes seguir sus órdenes. Chaucer podría, Shakespeare podría, también Crabbe, Byron y tal vez Robert Browning. Pero es octubre de 1931 y, por un buen tiempo, la poesía ha eludido el contacto con… ¿cómo llamarlo? ¿Deberíamos llamarlo, en resumen y sin duda, de modo inexacto, vida? ¿Me ayudarás adivinando lo que quiero decir? Bueno, entonces, la poesía ha dejado todo eso al novelista. Aquí ves lo fácil que sería para mí escribir dos o tres volúmenes en honor a la prosa y burlarme del verso; decir lo ancho y

amplio que es el dominio de una, y lo famélico y mal desarrollado que es el huerto del otro. Pero sería más simple, y tal vez más justo, revisar estas teorías abriendo uno de los delgados libros de verso moderno que tienes en tu mesa. Lo abro e inmediatamente me encuentro confundida. Aquí están los objetos comunes de la prosa diaria: la bicicleta y el autobús. Obviamente, el poeta está enfrentando a su musa con los hechos. Escucha:

> ¿A *quién de ustedes, que se levantan temprano y amanecer,*
> *no se le acelerará el corazón, hermoso, alerta a la grandeza,*
> *liberado a la luz, que avanza, líder de! movimiento,*
> *que rompe como las olas en el pasto en el camino y el techo,*
> *o caza sombras en las colinas como carrera de galgos,*
> *la piedra callada, vacilando ante la barrera de las pestañas,*
> *impone en la cara el perfil, marcas de uso,*
> *que golpean impacientes e inoportunas en las puertas del tocador*
> *donde la vieja vida no se acaba aún, con rayos*
> *explorando el suelo podrido de un molino derrumbado*
> *¿La vieja vida no volverá a nacer?*

Sí, ¿pero cómo seguirá él con ella? Sigo leyendo y encuentro:

> *Silbando mientras cierra*
> *su puerta tras de sí, viaja al trabajo en metro*
> *o camina al parque para aliviar las entrañas,*

y sigo leyendo y encuentro de nuevo:

> *Como un niño que acaba de irse a la ciudad desde el pueblo*
> *regresa por el día a su aldea en zapatos caros*

y así sigue:

> *Buscando un cielo en la tierra caza su sombra,*
> *pierde su capital* y *sus nervios al perseguir*
> *lo que los navegantes, exploradores, escaladores y sodomitas buscan*[21].

Las líneas y palabras que he destacado son suficientes para confirmar mi suposición, al menos en parte. El poeta está intentando incluir a la señora Gape. Él cree honestamente que ella puede ser llevada a la poesía y la pasará bien ahí. La poesía, él siente, será mejorada por lo moderno, por lo coloquial. Pero aunque honro su

intento, dudo que sea completamente exitoso. Siento un temblor. Siento una conmoción. Siento como si me hubiera golpeado el dedo del pie contra la esquina del armario. ¿Entonces —pregunto—, estoy impactada, de modo mojigato y convencional, por las propias palabras? No lo creo. La conmoción es literalmente una conmoción. El poeta, sospecho, se ha forzado a incluir una emoción que no está domesticada y aclimatada a la poesía, el esfuerzo lo ha sacado de su equilibrio; se enderezará, como estoy segura de que descubriré al pasar la página, recurriendo con violencia a lo poético: invocará la luna o el ruiseñor. Sin embargo, la transición es aguda. El poema está roto en la mitad. Mira, se desarma en mis manos: aquí hay realidad de un lado, belleza del otro, y en vez de adquirir un objeto completo y redondo y entero, me he quedado con partes rotas en las manos que, dado que mi razón ha sido despertada y mi imaginación no ha podido poseerme por completo, contemplo fría, críticamente y con disgusto.

Tal es el análisis rápido que hago de mis propias sensaciones como lectora, pero de nuevo me interrumpen. Veo que has superado tu problema, cualquiera fuera. La lapicera está de nuevo en acción, y habiendo destrozado el primer poema, estás trabajando en otro. Ahora, entonces, si quiero entender tu estado mental debo inventar otra explicación para el regreso de la elocuencia. Has rechazado, como supongo, todo tipo de cosas que vendrían naturalmente a tu pluma si escribieras prosa (la empleada, el autobús, el incidente con el bote del Canal). Tu rango está restringido (deduzco por tu expresión), concentrado e intensificado. Me atrevo a adivinar que estás pensando, no sobre cosas en general, sino sobre ti en particular. Hay una fijación, una oscuridad, y aun así un brillo interno que parece mostrar que estás mirando hacia el interior y no hacia el exterior. Pero para consolidar esas endebles suposiciones sobre el significado de una expresión en el rostro, déjame abrir otro de los libros en tu mesa y comprobarlas con lo que encuentro. De nuevo abro al azar y leo esto:

Penetrar esa habitación es mi deseo
el ático extremo de la mente, que yace
justo más allá del doblez del pasillo.
Escribiendo lo hago. Frases, poemas son llaves.
Amar el otro camino (aunque no estoy seguro).
Hay un fuego ahí dentro, creo, hay verdad por fin
en las profundidades de un baúl de madera. A veces estoy cerca,
pero corrientes apagan los fósforos, y estoy perdido.
A veces tengo suerte, encuentro una llave para girar,
abre una pulgada o dos; pero siempre entonces
suena el timbre, alguien llama, o grita "fuego"

detienen mi mano cuando nada se sabe o se ve
y corriendo por las escaleras de nuevo me lamento[22].

Y luego esto:

Hay una habitación oscura,
el útero cerrado y bloqueado,
donde lo negativo se hace positivo.
Otro cuarto oscuro,
la tumba ciega y cerrada,
donde lo positivo cambia a negativo.
No podemos deshacer eso o escapar de esto, quien
ha enroscado el nacimiento y muerte en nuestros huesos
nada que podamos hacer
endulzará el real lamento,
que empezaremos, y terminaremos, con gruñidos[23].

Y luego esto:

Nunca siendo, pero siempre al borde del Ser
mi cabeza, como máscara de la Muerte, es acercada al Sol.
La sombra del dedo apunta a la mejilla,
muevo los labios para degustar, muevo las manos para tocar,
pero nunca estoy más cerca que el tacto,
aunque el espíritu se asoma para mirar.
Observando rosa, oro, ojos, un paisaje admirado,
mis sentidos registran el acto de desear
deseando ser
rosa, oro, paisaje u otro
reclamando realización en el acto de amar[24].

Ya que estas citas están elegidas al azar y aun así he encontrado a tres poetas diferentes que no escriben acerca de nada que no sea el poeta mismo, sostengo que las probabilidades son que tú también estés enredado en la misma ocupación. Concluyo que uno mismo no ofrece un impedimento; uno mismo se une al baile, uno mismo se presta al ritmo; aparentemente es más fácil escribir un poema sobre uno mismo que sobre cualquier otro tema. ¿Pero a qué se refiere uno con “uno mismo”? No es el ser que Wordsworth, Keats y Shelley han descripto, no es el ser que ama a una mujer o que odia a un tirano o que medita sobre los misterios del mundo. No, el ser que tú te empeñas en describir está encerrado, lejos de todo. Es un ser que se sienta solo en la habitación por la noche con las persianas cerradas. En

otras palabras, el poeta está mucho menos interesado en lo que tenemos en común que en lo que nos separa. De ahí supongo que viene la extrema dificultad de estos poemas, y tengo que confesar que me derribaría completamente decir, a partir de una lectura o incluso de dos o tres, qué es lo que significan estos poemas. El poeta está tratando, con honestidad y exactitud, de describir un mundo que quizá no tiene existencia a excepción de para una persona particular en un momento en particular. Y mientras más sincero es en mantenerse apegado al esquema de las rosas y repollos de su universo privado, más nos confunde a nosotros, que hemos aceptado con un perezoso espíritu de compromiso ver las rosas y los repollos como son vistos, más o menos, por los veintiséis pasajeros del interior de un autobús. Se esfuerza en describir, nos esforzamos en ver, su antorcha parpadea, alcanzamos a ver un atisbo luminoso. Es emocionante, es estimulante, pero ¿es eso un árbol, nos preguntamos, o es tal vez una mujer mayor atándose el zapato en la alcantarilla?

Bueno, entonces, si hay algo de verdad en lo que estoy diciendo, si eso es que no puedes escribir acerca de lo actual, de lo coloquial, de la señora Gape o el bote del Canal, o de la señorita Curtís en el autobús, sin forzar la máquina de la poesía; si, por tanto, eres llevado a contemplar paisajes y emociones interiores y debes hacer visible para el mundo lo que solo tú puedes ver, entonces sí, tu caso es complicado, y la poesía, aunque todavía respira (mira estos pequeños libros), está inhalando con bocanadas cortas y agudas. Aún así, considera los síntomas. No son los síntomas de la muerte, en lo más mínimo. La muerte en la literatura, y no necesito decirte cuán a menudo la literatura ha muerto en este país o en otro, viene con gracia, suave y calladamente. Las líneas se deslizan con facilidad por los surcos acostumbrados. Los viejos diseños se copian con tanta elocuencia que estamos medio inclinados a creer que son originales, excepto por esa misma elocuencia. Pero aquí pasa lo contrario: aquí, en mi primera cita, el poeta rompe su máquina porque la traba con hechos crudos. En la segunda, no se le entiende por su desesperada determinación en contar la verdad acerca de sí mismo. Entonces no puedo evitar pensar que, aunque puedes estar en lo correcto al hablar de la dificultad del tiempo, te equivocas al desesperar.

¿No hay acaso razón —¡ay!— para tener esperanza? Digo “¡ay!” porque debo dar mis razones, que están destinadas a ser tontas y también causarán dolor a la gran y muy respetable sociedad de necrófilos (el señor Peabody y los suyos) que prefieren por mucho la muerte a la vida y que incluso ahora entonan las palabras sagradas y cómodas: “Keats está muerto, Shelley está muerto, Byron está muerto”. Pero es tarde: la necrofilia induce sueño, los viejos caballeros se han quedado dormidos sobre los clásicos, y si lo que voy a decir

toma un tono optimista —y, por mi parte, no creo que los poetas mueran: Keats, Shelley, Byron están vivos aquí en esta habitación, en ti y en ti y en ti—, puedo consolarme con el pensamiento de que mis esperanzas no perturbarán sus ronquidos. Para continuar, ¿no debería la poesía, ahora que ha logrado liberarse de ciertas falsedades como la destrucción de la gran era victoriana, ahora que se ha introducido tan sinceramente en la mente del poeta y ha verificado sus límites, hacer un trabajo de renovación? Algo que debe realizarse de vez en cuando y que ciertamente era necesario, ya que la mala poesía es casi siempre el resultado de olvidarse de uno mismo. Todo se distorsiona si pierdes de vista esa realidad central. Ahora, digo, que la poesía ha hecho todo esto, ¿por qué no debería abrir los ojos una vez más, mirar por la ventana y escribir sobre otras personas? Hace doscientos o trescientos años siempre estabas escribiendo acerca de otros. Tus páginas estaban llenas de personas de los tipos más diversos y opuestos: Hamlet, Cleopatra, Falstaff. No solo fuimos hacia ti por el drama y por las sutilezas del carácter humano, sino que también nos acercamos a ti, por increíble que ahora parezca, por las risas. Nos hiciste llorar de la risa. Después, no hace más de cien años, estabas azotando nuestras tonterías, golpeando nuestras falsedades y soltando las más brillantes sátiras. Eras Byron, recuerda, escribiste *Don Juan*. Eras Crabbe también, tomaste los más sórdidos detalles de las vidas de los campesinos como tema. Claramente, por tanto, tienes en ti la capacidad de lidiar con un gran número de temas, es solo una necesidad temporal la que te ha encerrado en una habitación, completamente solo.

¿Pero cómo vas a salir al mundo de las otras personas? Ese es tu problema ahora, si puedo arriesgarme a adivinar: encontrar la relación correcta, ahora que te conoces a ti mismo, entre el ser que conoces y el mundo exterior. Es un problema difícil. Ningún poeta vivo, creo, lo ha solucionado del todo. Y hay mil voces profetizando la desesperanza. La ciencia, dicen, ha hecho la poesía imposible: no hay poesía en los autos a motor ni en la radio. Y no tenemos religión. Todo es tumultuoso y transitorio. Por tanto, así dice la gente, no puede haber relación entre el poeta y la época actual. Pero seguramente eso es una tontería. Esos accidentes son superficiales, no son tan profundos como para destruir el más agudo y primitivo de los instintos: el instinto del ritmo. Todo lo que necesitas ahora es pararte junto a la ventana y dejar que tu sentido del ritmo se abra y cierre, abra y cierre, valiente y libre, hasta que una cosa se mezcle con la otra, hasta que los taxis estén bailando con los narcisos, hasta que un todo se haya creado con todos estos fragmentos separados. Estoy diciendo tonterías, lo sé. A lo que me refiero es que juntes todo tu valor, ejerzas tu vigilancia, invoques todos esos regalos que la

naturaleza ha sido compelida a entregar. Entonces deja que tu sentido del ritmo serpentee entre los hombres y las mujeres, los autobuses, los gorriones (lo que sea que aparezca en la calle) hasta que los hayas reunido en un todo armonioso. Quizás esa es tu tarea: encontrar la relación entre cosas que parecen incompatibles pero que aun así tienen una misteriosa afinidad; absorber todas las experiencias que vengan hacia ti sin miedo y saturarlas tan completamente que tu poema sea un todo, no un fragmento; repensar la vida humana en poesía y así darnos tragedia y comedia de nuevo por medio de personajes no desarrollados a lo largo, a la manera de los novelistas, sino condensados y sintetizados, a la manera del poeta. Eso es lo que esperamos que hagas ahora. Pero no sé qué quiero decir al hablar de ritmo ni lo que quiero decir al hablar de vida, y muy ciertamente, no puedo decirte qué objetos pueden combinarse de forma apropiada en un poema (eso es totalmente tu problema) y no puedo distinguir un dactilico de un yámbico por tanto, soy incapaz de decir cómo debes modificar y expandir los ritos y ceremonias de tu ancestral y misterioso arte. Me moveré hacia terrenos más seguros y volveré hacia esos pequeños libros.

Entonces, cuando vuelvo a ellos, estoy llena, como ya he admitido, no de presagios de muerte, sino de esperanzas para el futuro. Pero uno no quiere estar pensando siempre en el futuro, si, como a veces pasa, uno está viviendo en el presente. Cuando leo estos poemas, ahora, en el momento presente, me encuentro (leer, ya sabes, se parece mucho a abrir la puerta a una horda de rebeldes que atacan en manada en veinte lugares a la vez) golpeada, despertada, arañada, desnuda, empujada por los aires, parece que la vida pasa rápidamente; y de nuevo cegada, golpeada en la cabeza. Todas estas son sensaciones agradables para un lector (nada es más deprimente que abrir la puerta y no encontrar respuesta) y todas me parecen pruebas seguras de que el poeta está vivo y coleando. Y aun así, mezclándose con estos gritos de deleite, de alegría, también registro, mientras leo, la repetición por lo bajo de una voz entonada una y otra vez por algún descontento. Al fin, entonces, silenciando a los otros, le digo a este descontento: “Bueno, ¿y qué es lo que quieres?”. A lo que él suelta, para mi incomodidad: “Belleza”. Déjame repetir, no acepto responsabilidad por lo que mis sentidos dicen al leer, solo registro el hecho de que existe en mí un descontento que se queja de que le parece extraño, considerando que el inglés es un idioma mestizo, un lenguaje rico, una lengua sin par en su sonido y color, por su poder de imaginería y de sugestión, le parece raro que estos poetas modernos escriban como si no tuvieran orejas ni ojos, ni plantas en los pies ni palmas en las manos, sino solo cerebros esforzados y alimentados por libros, cuerpos unisex y… Pero aquí lo interrumpo. Porque cuando se trata de decir

que un poeta debería ser bisexual —y eso creo que iba a decir—, incluso yo, que no tengo ningún tipo de educación científica, pongo un límite y le digo a esa voz que se calle.

Pero ¿cuánto crees —si descontamos estas obvias absurdidades— que hay de verdad en este reclamo? Por mi parte, ahora que he dejado de leer y puedo ver los poemas más o menos como un todo, creo que es verdad que se está privando al ojo y el oído de sus derechos. No hay una sensación de riquezas reservadas detrás de la admirable exactitud de las líneas que he citado, como está, por ejemplo, detrás de la exactitud del señor Yeats. El poeta se aferra a su palabra, a su única palabra, como un hombre que se ahoga a un palo. Y si esto es así, estoy dispuesta a arriesgar una razón para esto con mayor facilidad porque creo que corrobora lo que he estado diciendo. El arte de escribir, y tal vez eso es lo que mi descontento quiere decir con "belleza", el arte de tener a entera disposición todas las palabras de la lengua, de conocer su peso, sus colores, sonidos, asociaciones, y así hacerlas, como es tan necesario en inglés, sugerir más de lo que pueden afirmar, puede aprenderse, por supuesto, de cierta manera al leer (es imposible leer demasiado); pero puede hacerse más drástica y efectivamente imaginando que uno no es uno mismo, sino alguien diferente. ¿Cómo puedes aprender a escribir si solo escribes sobre una única persona? Para usar el ejemplo obvio: ¿puedes dudar de que la razón por la que Shakespeare conocía todo sonido y sílaba del idioma y podía hacer precisamente lo que quisiera con la gramática y la sintaxis es que Hamlet, Falstaff y Cleopatra lo empujaron hacia ese conocimiento? ¿Que los nobles, oficiales, trabajadores, asesinos y soldados de a pie en las obras insistieron en que él dijera exactamente lo que ellos sentían con las palabras que expresaban sus sentimientos? Fueron ellos los que le enseñaron a escribir, no él quien engendró los *Sonetos*. Así que si quieres satisfacer todos esos sentidos que se levantan en grupo cuando dejamos caer un poema entre ellos —la razón, la imaginación, los ojos, los oídos, las palmas de las manos y las plantas de los pies, sin mencionar un millón más que los psicólogos todavía no han nombrado—, perfectamente podrías embarcarte en un poema en el que gente tan distinta a ti como sea posible hable a todo volumen. Y, por el amor de Dios, no publiques nada antes de cumplir treinta.

Eso es, estoy segura, muy importante. Muchas de las fallas en los poemas que he estado leyendo pueden explicarse, creo, con el hecho de que han sido expuestos a la fiera luz del público cuando aún eran demasiado jóvenes para aguantar la tensión. Eso los ha encogido hasta una austeridad esquelética, tanto emocional como verbal, que no debería ser característica de la juventud. El poeta escribe muy bien; escribe para el ojo de un público severo e inteligente, pero ¡cuánto

mejor escribiría si por diez años no hubiera escrito para otros ojos que no fueran los suyos! Después de todo, los años de los veinte a los treinta son (déjame referirme a tu carta de nuevo) de excitación emocional. La lluvia que cae, las alas que revolotean, alguien que pasa; las imágenes y los sonidos más comunes tienen el poder de lanzarlo a uno, creo recordar, de las alturas del éxtasis a las profundidades de la desesperación. Y si la vida real es así de extrema, la vida visionaria debería ser libre de seguirla. Escribe entonces, ahora que eres joven, tonterías por montones. Sé tonto; sé sentimental; imita a Shelley; ¡mita a Samuel Smiles; sigue todos tus impulsos; comete todos los errores de estilo, gramática, gusto y sintaxis; derrama; tropieza; pierde la rabia, el amor, la sátira, en todas las palabras que puedas atrapar, convencer o crear, en cualquier métrica, prosa, poesía o cualquier tontería que tengas a mano. Así aprenderás a escribir. Pero si publicas, tu libertad será revisada; estarás pensando en lo que dirá la gente; escribirás para otros, cuando solo deberías estar escribiendo para ti mismo. ¿Y cuál podría ser el objetivo de frenar el salvaje torrente de tonterías espontáneas que es ahora, por pocos años, tu divino regalo, para publicar pequeños libros de versos experimentales? ¿Para ganar dinero? Eso, los dos lo sabemos, no va a pasar. ¿Para ser criticado? Pero si tus amigos salpicarán tus manuscritos con críticas mucho más serias y minuciosas que cualquiera que puedas recibir de los reseñistas. En cuanto a la fama, te suplico que mires a los famosos, ve cómo las aguas del aburrimiento los rodean al entrar; observa su pomposidad, sus aires proféticos; considera que los más grandes poetas fueron anónimos; piensa cómo a Shakespeare no le importaba la fama; cómo Donne tiraba sus poemas a la basura; escribe un ensayo mostrando un solo ejemplo de un escritor inglés moderno que haya sobrevivido a los discípulos y a los admiradores, a los cazadores de autógrafos y a los entrevistadores, a las cenas y los almuerzos, a las celebraciones y las conmemoraciones con las que la sociedad inglesa tan efectivamente detiene las voces de sus cantantes y silencia sus canciones.

Pero es suficiente. Yo, en cualquier caso, me niego a ser una necrófila. Mientras tú y tú y tú, venerables y ancestrales representantes de Safo, Shakespeare y Shelley, tengan precisamente veintitrés años y se propongan (¡oh, grupo envidiable!) pasar los próximos cincuenta años de sus vidas escribiendo poesía, me niego a pensar que el arte está muerto. Y si alguna vez aparece la tentación de volverte un necrófilo, estás advertido por el destino de ese viejo caballero cuyo nombre he olvidado, pero creo que era Peabody[25]. En el mismo acto de consignar todas las artes a la tumba, se atragantó con un gran trozo de tostada caliente con manteca y el consuelo que se le ofrecía de estar a punto de unirse a Plinio el viejo en las sombras

no le dio, me han dicho, ningún tipo de satisfacción.

Y ahora, lo íntimo, lo indiscreto y la verdad. Las únicas partes que en verdad interesan de esta carta…[26]

Libro compuesto en tipografías Spectral (Production Type) y EB Garamond (Georg Duffner) distribuidas bajo licencia OFL. Roboto Condensed, Copyright 2017, Christian Robertson, distribuida bajo licencia Apache v2.0

Queremos hacer libros cada vez mejores, para eso necesitamos saber qué pensás.

Envianos un mail y contanos tu parecer
info@edicionesgodot.com.ar

O respondé una breve encuesta:
bitly.com/ed godot

Si el libro te gustó mucho, te agradecemos que lo recomiendes.

NOTAS

1 Woolf se refiere a la definición de poesía en el prefacio a las *Baladas líricas*, colección de poemas publicada en conjunto por Wordsworth y Coleridge, que es considerada el punto de inicio del Romanticismo inglés.

2 Las escuelas públicas a las que hace referencia Woolf son, en realidad, escuelas privadas y de élite. Tradicionalmente, el término se refería a siete escuelas que pasaron a ser independientes tras el Acta de Escuelas Públicas de 1868. Para la década de 1930, se había ampliado el grupo a veinticuatro colegios, todos privados y solo para hombres.

3 Woolf parafrasea aquí el poema de Auden "To a Writer on His Birthday", que fue publicado en 1935 en la revista *New Verse* y dedicado a su amigo, el escritor Christopher Isherwood.

4 Lloyd Osbourne cita estas palabras de Robert Louis Stevenson en su libro *An Intímate Portrait of R. L. S.*, acerca del escritor escocés.

5 No ha sido posible determinar a qué libro se refiere aquí Woolf, pero suponemos que al dar la charla tenía un ejemplar en sus manos.

6 Aquí Virginia Woolf cita a la poeta victoriana Christina Rossetti.

7 Referencia a "Oda a un ruiseñor", de John Keats: "Through the sad heart of Ruth, when, sick for home, /she stood in tears amid the alien corn".

8 Un tercero equivale a la nota más baja para conseguir un grado académico en el Reino Unido.

9 En inglés, square significa tanto "cuadrado" como "plaza".

10 Aquí Woolf hace referencia a *Macbeth* (acto ii, escena 2, lineas 55-61): "Whence is that knocking? / How is't with me, when every noise appals me? / What hands are here? Ha: they pluck out mine eyes. / Will all great Neptune's ocean wash this blood / clean from my hand? No, this my hand will rather / the multitudinous seas incarnadine, /making the green one red".

11 Esta es una referencia a *La tierra baldía* de T. S. Eliot, amigo personal de Virginia Woolf.

12 *Las tribulaciones de Richard Feverel* (1859) es una novela del autor inglés George Meredith que se considera una de las primeras novelas modernas en lengua inglesa por su uso de la psicología y la crítica social, que lo separaron de otros autores de su época. "Una distracción con un silbato de un penique" es el título del capítulo 19.

13 Lytton Strachey falleció en 1932, cuatro años después de la publicación de *Elizabeth* y *Essex*.

14 *Waverley*, publicada bajo seudónimo en 1814, se considera la primera novela histórica y revivió el interés por la cultura escocesa en el Reino Unido. Luego del éxito del primer libro, Scott siguió publicando novelas históricas que fueron agrupadas en la misma serie, a pesar de no compartir escenarios ni personajes.

15 Regimiento radicado en Edimburgo y parte destacada del Ejército británico desde el siglo xvii.

16 Carlos I de Inglaterra, ejecutado por traición en 1649 después de ser derrotado en la Segunda Guerra Civil inglesa.

17 A los veinticinco años, en realidad.

18 *Keepaway* es el nombre de una preparación que se usaba para distraer al perro macho de la hembra en las épocas del celo.

19 En el original, Woolf escribe "Betwixt and Between Company", jugando con las iniciales de la British Broadcasting Corporation.

20 En inglés, "woolgathering" es una expresión que funciona como metáfora de la ensoñación, de soñar despierto, por la relación entre "wool" (lana) y "gathering" (juntar) y la idea de contar ovejitas para dormir. [N. del E.]

21 El poema citado aquí pertenece al autor modernista W. H. Auden.

22 Este poema fue escrito por el mismo John Lehmann a quien se dirige esta carta.

23 Este poema pertenece a Cecil Day-Lewis.

24 Este poema pertenece a Stephen Spender.

25 Woolf se refiere al crítico John Cann Bailey, pero no recuerda su nombre al momento de escribir la carta.

26 Todas las ediciones finalizan así este ensayo epistolar, porque se trata de una transcripción literal de una carta de Woolf, donde se han omitido los fragmentos íntimos que continuaban.